

А. М. Лесовиченко

ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЕ КАНОНЫ

НОВОСИБИРСК

2004

ББК 85.31

Л-50

Рецензенты:

Л. Л. Штуден, д-р культурологии, проф.

С. Г. Тосин, канд. искусств., доцент

Лесовиченко А. М. Европейские музыкально-культовые каноны: монография. - Новосибирск, 2004. - 216 с.

В исследовании рассматривается одно из важных понятий культуроведческой науки - канон. Показана система музыкальных канонов христианской культовой практики.

Работа адресована специалистам в области культурологии, музыковедения, эстетики.

ISBN 5-88742-063-4

Художник С. Ликан

© А. М. Лесовиченко, 2004

© С. Ликан, рисунок, 2004

Подписано в печать 09.02.2004. Гарнитура Times New Roman.
Формат 60х84/16. Бумага офсетная. Печать цифровая трафаретная.
Уч.-издат. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5. Тираж 500 экз.

Издательство НГОНБ
630007, г. Новосибирск, ул. Советская, 6

Глава I. О ПОНЯТИИ «КАНОН» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Проблемы канона сейчас весьма популярны в науке. Тем не менее, считать их окончательно разработанными нельзя, особенно в отношении западноевропейского наследия, которое с этих позиций только начинает исследоваться.

Мы придерживаемся точки зрения, что в художественном творчестве, в том числе музыкальном, основу составляют три главных типа: традиционный, канонический и авторский¹. Все они, так или иначе, присутствуют в любом наследии. Однако, соотношение их элементов в каждом случае специфично. Преобладание одного над другими, а также мера такого преобладания характеризует существо каждого конкретно-исторического метода. Чтобы понять эту ситуацию, следует вникнуть в суть каждого из типов.

Яснее всего поддается характеристике авторский тип творчества, поскольку в центре художественной системы находится индивидуальное мироощущение художника, которое определяет основные содержательные аспекты произведения.

Иначе обстоит дело с традиционным типом, т. к. само понятие «традиция» чрезвычайно многозначно. Фактически им можно обозначить любое явление, имеющее предысторию в художественном процессе. Латинская первооснова понятия – *trado* (передаю), - настраивает именно на такое расширительное понимание. В искусствоведческой науке достаточно давно сложилось и более конкретное представление о традиционном типе творчества, которое связано с безличными способами выражения художественной идеи - фольклорным и каноническим.

Мы считаем, вслед за Б. Бернштейном, что канон отличается от простой фольклорной традиции отчётливо выраженным теоретическим компонентом, управляющим процессом создания художественного текста.

Таким образом, канон - наиболее сложное теоретизированное проявление ценностных представлений в рамках художественной системы. Возникает на высокой стадии общественной саморефлексии, проявляется, прежде всего, в культовом искусстве. С течением времени, канонические формы вырабатываются и в других пластах художественной системы. Однако, в любом случае, развитие канонического искусства возможно при ясно выраженной тенденции к профессионализации и в собственно профессиональном творчестве. Канон создает «устойчивость и постоянную регенерацию традиции»². В искусстве представляет собой способ структурного самообеспечения

¹ С. Лупинос предлагает терминологический ряд, который в некоторых ситуациях работает эффективно: устная, устно-письменная, письменно-устная, письменная культура. См. например, его работу: Музыкальное наследие Японии: традиционная модель мира и музыкальное мышление // Этнос и культура. - Владивосток, 1994. - С. 155-194.

² Бернштейн Б. М. Традиция и канон // Советское искусствоведение, 1980. - М., 1981. Вып. 2. - С. 129.

художественной формы, основанный на преломлении в художественную плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи.

Рассмотрим комплекс проблем, возникающих при анализе понятия канон. По всей кажущейся понятности и общеупотребимости этого термина, сущность его представляется достаточно многозначной и сложной в силу того, что применяется он по отношению к нескольким весьма различным, хотя и связанным друг с другом сферам духовной жизни. Действительно, родовое значение, воспринятое из греческого языка, - палка, правило - в переносном смысле - предписание, правило, позволяет очень широкое толкование и применение во многих областях. Слово «канон» было внесено из греческого латинской Вульгатой, однако, первоначально оно происходит из древнееврейского «канех», что означает «трость». Трость использовалась в качестве мерила длины и вследствие этого слово «канех» получило также значение масштаба, стандарта, правила»³. Американская энциклопедия, где сведено воедино наибольшее количество значений слова канон, выделяет пять смысловых уровней - уровень искусства, церковной литературы, богослужебной практики, музыки, печати⁴. Если обратиться к другим справочникам, можно обнаружить еще одну крупную область - правовую. Применительно только к ней характеризует канон Британская энциклопедия⁵. Однако, и это еще не исчерпывает объем возможных значений слова канон. Можно говорить о литературоведческом значении его, или выделить два совершенно разных смысла в отношении музыки: с одной стороны, полифоническая форма, с другой - "особая группа песнопений, входящих в состав утрени и связующих единством предмета (прославление того или иного святого или события их евангельской истории)"⁶. В сфере церковной литературы канон - тоже неоднозначное понятие. В первую очередь, это система книг, вошедших в Библию, - «собрание священных книг, почитаемых богодухновенными»⁷, но позже - вообще вся ортодоксальная религиозная литература, включающая кроме вышеназванных текстов труды наиболее авторитетных экзегетов. Таким образом, ожидать четкой отработанности употребления понятия канон в научной литературе невозможно. Об этом свидетельствуют даже неоднозначность характеристик канона в различных справочных изданиях: ни одно из них не дает полного представления о сферах применения понятия, либо потому, что они просто выпали из поля зрения составителей, либо в связи с тем, что часть значений передается в других статьях. Например, канон в издательском смысле часто приводится в статье «канонический текст», в юридическом – «каноническое право»

³ Как возникла Библия?. - Bielefeld, 1993. - С. 100.

⁴ The Encyclopedia Americana. - N. - Y. - Chicago, 1944.

⁵ Encyclopedia Britannica. - Chicago, L., Toronto, - 1958

⁶ Новый энциклопедический словарь Брокгауз-Эфрон. - Б. м., б. г. - Т. 20.

Другая важная проблема - соприкосновение сфер духовной деятельности, где применяется понятие канон. Это создает дополнительные трудности в конкретизации его значений. Наибольшая сложность в этом плане выпадает на тот аспект его рассмотрения, который относится к области искусства.

Дело в том, что здесь понятие канон имеет помимо искусствоведческой, значительную общеэстетическую и даже мировоззренческую нагрузку. Канон определяет развитие художественной формы, но сам складывается под прямым воздействием идеологических представлений. Естественно, при этом возникает тесная связь понятия художественного канона с теми сферами употребления этого термина, которые выходят на идеологические вопросы. В рамках средневековой культуры это особенно заметно, поскольку канон в искусстве здесь, в большей мере, зависит от культовой системы, в свою очередь, широко использующей этот термин, начиная от определения состава богослужебной литературы, до отбора праведников в святые (канонизация). Возможно, несколько в меньшей степени, но подобная связь существует между музыкой и культом в другие эпохи, и в других географических пределах.

Вместе с тем, в своем непосредственном проявлении, канон в искусстве — это особым образом организованная художественная целостность, поэтому канон нередко рассматривают только с имманентно-художественных позиций. Целесообразен ли такой подход? Это еще одна проблема. С одной стороны, некоторые вопросы развития художественной формы поддаются решению таким способом, но, с другой, без учета мировоззренческих детерминант в сферу канона неизбежно попадают такие аспекты, которые могут изучаться и без применения этого понятия, что еще в большей степени запутывает содержание термина канон. Особенно сложно разграничение при таком подходе понятий канон, традиция, стиль, поэтика. При том, что между ними существует близость, различия все же весьма существенны, но при собственно художественном анализе они стираются, в результате возникает понятийная и смысловая неопределенность.

Неудивительно, что многие авторы, занимаясь изучением различных явлений искусства, могущих быть отнесенными к каноническому творчеству либо вообще обходят эту особенность, либо констатируют каноничность того или иного явления, но не углубляются в выявление сути этого факта. В результате недостаточно подробно разработана и теория художественного канона, хотя по этому поводу существует несколько основополагающих исследований.

Следует отметить, что проблема художественного канона в науке возникла относительно недавно, хотя сама идея его относится к античному искусству: как известно, Поликлет создал

⁷ Энциклопедический словарь т-ва А. и И. Гранат и К. - Б. м., б. г. - Т. 23.

статую и теоретический трактат, в котором описал правила ее решения, назвав и то и другое канон. Любопытно выражение, которым Плиний Старший определил роль Поликлета: он «считается единственным из людей, кто перевёл искусство в произведение искусства».⁸ Древний автор, похоже, понимал универсальность сделанного скульптором, и, соответственно общезначимость понятия «канон». Тем не менее, в качестве категории эстетики оно стало использоваться только в XX столетии. Еще в энциклопедиях начала XX века о каноне в искусстве писали исключительно как о работе Поликлета.

Наибольшее значение для кристаллизации канона как научной категории имели исследования середины века Э. Панофского⁹ и Л. Уайта¹⁰, а также более современных авторов Д. Каплана и Р. Маннерса.¹¹

Несомненный вклад в изучение канона внесли отечественные авторы Л. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, Б. М. Бернштейн. Большое значение имеет сборник статей, специально посвященный этому вопросу¹². Можно назвать также работы В. Холоповой, Ю. Плахова, Т. Джанизаде, А. Ивашкина, О. Левко, С. Лупиноса, М. Карпычева и других.

Почему же так долго не велась последовательная разработка понятия канон в искусстве? Думается, немаловажную роль в этом смысле сыграла точка зрения, широко распространенная в гуманитарной литературе, идущая от романтической эстетики, на канон как средство, сковывающее творческий процесс, а потому ретроградное и вредное для художественного развития.

«В искусстве древности и средневековья каноны выступали больше со стороны направляющей и фиксирующей, со времён Ренессанса - в роли сковывающей, по преимуществу, - рассуждает Л. Ремпель - По этой, видимо, причине в само понятие «канон» европейская литература... вкладывает только его осуждение, как стеснительной регламентации. Между тем регламентация распространялась только на отдельные особо почитаемые образы. Каноны же выходили за пределы иконографии, охватывая структуру образа и строение формы в целом. Обобщая, можно сказать словами Ф. Шиллера, что канон, как и стиль, есть «совершенный подъём от случайного ко всеобщему и необходимому». Изобразительный канон - это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно»¹³

А. Соколов пишет: «Художественный канон - проявление такого типа мировоззрения в

⁸ Цит. по: Pollit J The Art of Greece. Sources and Documents. - Cambridge, 1990. - P. 75.

⁹ Panofsky E. Gotik architecture and scholasticism. - N.-Y., 1951.

¹⁰ White L. Science of Culture. - N.-Y. 1949.

¹¹ Kaplan D. Manners R. Culture Theory. - New Jersey, 1975.

¹² Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973.

¹³ Ремпель Л. Искусство средневековья. - М., 1978. - С. 196.

сфере человеческой культуры и творчества, конструктивный принцип художественного мышления, основанный на выведении всего целого из единой, заранее заданной предпосылки или системы условий, которая становится как бы символом, «гарантией целостности»¹⁴

Действительно, до сих пор, для многих «канон» и «творчество» - понятия, если и совместимые, то при определённых условиях. Канон воспринимается как фактор, исключающий свободу самовыражения или сильно её регламентирующий. В крайнем проявлении противоположностью канону считают импровизацию. Действительно, по ряду внешних признаков они несовместимы. Однако, при более глубоком рассмотрении становится очевидным, что «понятия канон и импровизация взаимодополняют друг друга и присутствуют той или иной степенью выявленности на всех этапах истории музыкальной культуры как диалектическое соотношение двух основных принципов творчества - свободы и необходимости. Эти принципы одинаково присущи каждому из рассматриваемых понятий в отдельности. Невозможно представить себе импровизацию как такой вид творчества, который полностью исключал всякую ориентацию на какую-либо общественно узнаваемую модель (т. е. полностью реализовало бы принцип свободы). В свою очередь, вряд ли возможен в искусстве канон, который не оставлял места для каких бы то ни было проявлений творческой свободы», - считает Т. Джани-заде¹⁵

Говоря о европейском средневековом творчестве, В. Валькова делает аналогичное замечание: «Канонический характер средневекового искусства, ориентированный на повторение, а не на изобретение, парадоксальным образом сочетается с творческой его наполненностью. Разгадка её заключается, по-видимому, в том, что человек той эпохи был бесконечно далёк от современного представления о механическом бездушном воспроизведении образца. Он не допускал самой возможности такого отношения не только к искусству, но и к любому производству вещей»¹⁶.

Соотношение стабильного и изменяемого различно в каждом конкретном творческом акте - это естественно, поскольку различно ощущение меры творческого напряжения у каждого человека в зависимости от личных возможностей. «Для человека, имеющего минимум возможностей, всё, что он делает, приходится делать творчески. Для человека с максимумом возможностей очень многие дела могут осуществляться и порой осуществляются (в субъективном аспекте) не творчески»¹⁷. Интересные наблюдения по этому поводу сделал в своё время немецко-американский психолог Г. Мюнстерберг. Он обратил внимание, что

¹⁴ Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. - М., 1992.- С. 31.

¹⁵ Джани-заде Т. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. - М., 1987.- С. 102

¹⁶ Валькова В. Религиозное сознание и музыкальный тематизм // Музыкальное искусство и религия. - М., 1994. - С. 155.

¹⁷ Степанов А. и др. Архитектура и психология. - М., 1993. - С. 160.

многие люди, занятые вроде бы совершенно однообразной и даже отупляющей работой - упаковкой ламп, пробиванием дыр в металлическом листе, отмечали, что эта работа их интересует и увлекает. При этом немало учителей, которые жалуются на нестерпимое однообразие вдалбливания детям элементарных основ... Есть актёры, которым кажется невероятным мучением играть одну и ту же роль десять вечеров подряд. Из этого Мюнстерберг делает вывод, что «чувство монотонности и однообразия гораздо меньше зависит от характера работы, чем от некоторых свойств самого работающего индивидуума»¹⁸.

В произведениях искусства, которые являются результатом творческой активности не только их непосредственного создателя, но всех предшественников, так или иначе повлиявших на сознание этого конкретного автора, всегда присутствуют константные и подвижные элементы. Пропорция их в каждом произведении особая. Зависит от многих обстоятельств. Не в последнюю очередь от творческой одарённости автора, но не только. Исключительно важен фактор мировоззренческой детерминированности художественного процесса, который определяет границы возможного в творчестве, и уровень социально-культурной развитости той среды, где создаётся то или иное произведение. Художник не может создавать что-либо, заведомо понятное только автору. Даже в XX веке, когда многие деятели элитарного искусства принципиально не интересуются общественным резонансом на своё творчество (если они не зависят от потребителя экономически), всё равно имеют какую-то референтную группу, пусть очень маленькую.

В Новое время высокая мера творческой самобытности в Европе является важным, иногда главным фактором развития искусства. Индивидуальное творчество оказывается главной ценностью. «Но с того момента, когда оно становится объектом подражания и тем самым закладывается фундамент традиции, мы имеем дело с сознательным усвоением результатов индивидуального творчества, когда они становятся уже общезначимым явлением»¹⁹. Т. е. даже в этих условиях любые индивидуальные достижения, на момент возникновения, относящиеся к образцам, где авторское начало преобладает над общепринятыми нормами, существуют условия для нормативации, а это путь к появлению очередного канона. По мере ослабления фактора мировоззренческой детерминации, породившего эти творческие принципы - простой традиции. При всём том, создание новых произведений вслед за ярко индивидуализированным образцом не прекращает творческого движения, хотя изменяется баланс между константными и мобильными элементами в сторону увеличения роли константных.

¹⁸ Мюнстерберг Г. Психология и экономическая жизнь. - М., 1924. - С. 166.

¹⁹ Штуден Л. Кризис сознания как феномен культуры. - Новосибирск, 1999. - С.48.

В культурах, ориентированных на константные факторы изначально, каноны формируются по-другому. Чаще всего из канонов же, а не из индивидуализированного авторского первоимпульса, но и там творческое начало весьма значимо. Если творческая активность затихает, процесс создания нового образца приобретает чисто механический характер - значит, умирает мировоззрение, которое породило эту каноническую систему. Без творчества канон невозможен.

Учитывая, что абсолютизация европейских романтических принципов не была подвергнута сомнению, по существу, только в конце прошлого применительно к некоторым видам искусства, даже в начале XX века, неудивительно, что отрицание эстетической ценности канона происходило достаточно долго. Даже в 70-е годы, авторы, обращающиеся к этой проблеме, акцентируют внимание на различиях между каноном и штампом, клише, копией. Возможно, преобладание в течение длительного времени в научной практике такой антиномии, детальная ее проработка, несколько оставила в тени другие смежные с каноном понятия и не обеспечила полной ясности в понимании самой категории канона. Лишь в самое последнее время встал вопрос о разграничении значений традиционного и канонического творчества. Различие между ними, в целом, установлено (см статью Б. Бернштейна - 2), но в отдельных проявлениях смешение все же встречается до сих пор, что несомненно затрудняет выявление конструктивных признаков обоих понятий. Отсюда, не всегда определенной остается сфера действия канона, мера соотношения в этой категории художественного и общемировоззренческого содержания. Когда речь идет об отдельных канонических системах, в конкретных видах искусств, возникающих в конкретных исторических условиях, а тем более, о единичных художественных образцах - установить особенности проявления канонического мышления на мировоззренческом, эстетическом и технологическом уровнях, имея в виду их единство, становится трудноразрешимой задачей. Как правило, начинает превалировать один из уровней рассмотрения, в ущерб другим, что неизбежно приводит к нарушению объективности картины.

Существует еще одна проблема: для большинства исследователей понятие «канонический» воспринималось всё-таки в парадигмах древнего и восточного искусства. Там где в европейском наследии можно было найти аналогичную систему координат, например в церковной ортодоксии, вопросы соотношения мировоззрения и технологии творчества с применением канонических норм решались просто: индивидуальное авторство на втором плане, типические свойства преобладают - всё в порядке, всё как на Востоке. Однако с появлением интенции к преодолению типического в Новое время, казалось, отпали и вопросы каноничности. Соотношение типических общезначимых элементов и индивидуального их употребления сводилось к довольно расплывчатой теме традиции и

новаторства, в рамках которой слово «канон» стали употреблять как один из синонимов понятия «традиция».

Сложность разработки данной проблематики создавала и ещё одна особенность европейской культуры - мировоззренческий плюрализм европейского сознания (часто кажущийся). Если для эпох до Нового времени характерно развёртывание художественного процесса в рамках вполне понятной ментальности, определяемой в основном религиозными импульсами, то для Европы Нового времени такая соотнесённость не очевидна.

Конечно, сказывается абберрация пространственно-временной и культурной близости объекта. Думается, изнутри китайского искусствоведения Европа Нового времени выглядит гораздо более цельной и единой, чем для нас. Тем не менее, действительно, рассматривать новоевропейский опыт в тех категориях, которые существуют в других культурах, - трудно. Хотя, по ряду признаков общность с ними всё равно существует. При всём влиянии принципа индивидуального авторства общезначимые эстетические ценности достаточно константны, находятся в системном взаимодействии с общемировоззренческими установками, следовательно, поле возможностей авторского самовыражения не такое уж широкое и может вполне рассматриваться в рамках канонической системы координат.

В сущности, все авторы, предложившие дефиницию канона, стараются формулировать её именно так, хотя и дают разные уточнения по отдельным свойствам. Например, по А. Ф. Лосеву: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»²⁰.

По Е. Г. Яковлеву: «Канон исторически есть устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще, а религиозной и художественной в особенности»²¹. Анализируя содержания этого понятия, учёный пытается разделить в нём художественный и религиозный аспекты. По его мнению, «религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и содержательные, т. е. качественные», в то время как художественный имеет только количественные показатели. При этом Яковлев ссылается на А. Ф. Лосева. На наш взгляд, такой вывод довольно странен, тем более что он никак не вытекает из рассуждений Лосева. Мировоззренческая детерминированность канона подчёркивается всеми авторами, которые о нём пишут. Если мировоззрение имеет религиозное содержание, речь может идти о целостном религиозно-художественном каноне, который, при необходимости, анализируется

²⁰ Лосев А. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973. - С. 15.

Любопытно сравнить его определение с представлениями Поликлета (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: ранняя классика. - М.: АСТ, 2000. - С. 327).

²¹ Яковлев Е. Искусство и мировые религии. - М.: Высшая школа, 1985. - С. 106

в некоторых составляющих - только художественном или только религиозном, либо в частном проявлении, например, музыкально-культовом. Впрочем, при всей спорности приведённая позиция, тоже находится в спектре общетеоретических определений.

А. В. Ивашкин предлагает такую дефиницию: «Канон в широком смысле слова - это определённый тип мировоззрения, апеллирующий к универсальным принципам упорядоченности, царящим в мире. Такой тип мировоззрения предполагает особое, целостное восприятие, постоянное воссоздание гармонического и исторического единства картины мира, его строгой структуры и детерминации, ориентированной на общие и непреходящие законы природы и бытия, сведение многообразных явлений к определённым инвариантам»²².

Интересный взгляд предлагает Б. Бернштейн при анализе соотношения понятий «традиция» и «канон». Он группирует каноны по принципу различения всеобщего и личностного: «На одном конце жёсткие внеличные каноны, оформляющие одно только коллективное сознание... На другом конце спектра - каноны, образующие мост между всеобщим и личностным. В этой своей роли они нередко получают парадоксальный вид: нормативность, соединенная с открытостью»²³. Этот подход позволяет достаточно гибко исследовать проблему соотношения индивидуального авторства и канона в любых художественных культурах, в том числе европейской Нового времени.

Важную особенность канона подчёркивает Н. Иофан: «Канон - непременно структура, т. е. система, организованная по иерархическому признаку»²⁴.

С. Соколов настоятельно подчеркивает иной аспект: «Художественный канон немыслим без этико-эстетического основания. По существу, его главная миссия - утверждение средствами художественного языка идеалов, идей этико-эстетического плана. Вот почему наибольшее значение приобретает он в тех областях искусства, которые отмечены повышенной этико-дидактической направленностью... насыщен идейно-интеллектуальным содержанием, требующим особой обобщённо-художественной формы»²⁵.

Приведём ещё несколько суждений. И. Муриан: «Канон творящий совпадает с сутью самой художественной идеи, может содержать в себе канон-измеритель, канон-схему, который в средневековых произведениях выступает часто как сопутствующий момент, более или менее связанный с внутренней идеей, исчерпывает эту идею или, наоборот, выпадает из неё»²⁶.

²² Ивашкин А. В. Канон в музыке как эстетический принцип: Автореф. дис... канд. искус. наук. - М., 1978. - С. 2.

²³ Бернштейн Б. Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусствознание' 80. - М.: Сов. художник, 1981.- Вып. 2.- С. 131

²⁴ Иофан Н. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии // Проблема канона... - С. 24.

²⁵ Соколов С. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Там же. - С. 36.

²⁶ Муриан И. Канон в художественной системе Борободура // Там же. - С. 129.

Н. Григорович стремится определить канон как то средство, через которое идеология общества выступает и утверждает себя в сфере искусства способ художественного выражения мировоззрения эпохи, а ещё шире - способ обобщения окружающей действительности»²⁷.

И. Стогний (Волкова): «Канон - система, подчиняющая себе определённый круг упорядоченных элементов и управляющих их связью. Реализованный вариант инварианта, его продукт... Стереотип создаёт необходимые предпосылки для получения информации, а канон делает их реально значимым»²⁸.

Наряду с такими универсально-теоретическими формулировками встречаются и другие, увязанные с конкретным культурно-историческим материалом. Так, Ю. Колпинский, рассуждая о древнегреческом каноне в изобразительном искусстве, отмечает, что теоретически он «стремится уловить в строении человеческого тела воплощение той числовой гармонии, того совершенства пропорций, которые как бы пронизывают весь космос и воплощают в образе человеческого тела идеи разума, гармонии, совершенства ясно сочленённого целостного мироздания»²⁹.

Любопытный образ возникновения канона по древнеегипетской мифологии описывает Н. Померанцева: «В текстах Среднего царства можно встретить слово /ššr/ в значении невысказанной мысли, подобной Спа, которая зародилась у бога Тота; будучи произнесённой, она претворялась в образе храма, сооружённого по прообразу, задуманному в мысли»³⁰.

М. С. Каган пишет о соответствии канонического мышления принципам феодальной культуры: «На данном этапе истории культуры формируется личность, осознающая себя и своё противостояние социальному коллективу... Оппозиция «личность-всеобщность» решается, безусловно, в пользу надындивидуальных, освящённых, религиозных канонических форм поведения и сознания. Канон и есть выражение этой диалектики - обособления личностного начала от всеобщего и подчинения первого второму»³¹.

На наш взгляд, с позиций канона можно рассматривать и европейское искусство Нового времени как систему, которая тоже содержит в себе константные свойства, детерминированные общемировоззренческими принципами. Если романтическая эстетика и делает инновацию, обеспечивающую самовыражение подчёркнуто неконформистской души художника ценностным критерием, то в глобальном смысле это ничего не меняет. Все

²⁷ Григорович Н. Эволюция канона в бронзовой пластике Бенина // Там же. - С. 242.

²⁸ Стогний И. Канонические черты факторов непредсказуемости в музыкальном произведении // Материалы IV всесоюзной научной конференции аспирантов вузов и НИИ Минкультуры СССР. - Тбилиси, 1978. - С.290-293.

²⁹ Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. — М.: Искусство, 1988. - С.100.

³⁰ Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта. - М.: Искусство, 1985. - С. 102.

³¹ Каган М. Принципы построения историко-культурной типологии // Изв. Северокавказского науч. центра высшей

художественные открытия XIX-XX вв., если они предполагают приоритет идеи над технологией, вращаются в достаточно чётко очерченном спектре представлений, соответствующих поискам индивидуалистического сознания европейца, где определяющими будут проблемы отношений: «я» - «ты», «я» - «общество», «я (мы) - природа», «я/мы - культура», изредка - «я - Бог». Это вполне соответствует пониманию сущности канона за пределами Европы Нового времени, в том смысле, что каждый канон имеет некоторый весьма ограниченный комплекс мировоззренческих идей, в соответствии с которым возникает и кристаллизуется спектр технологических средств художественного выражения.

Действительно, европейское искусство породило ряд явлений, которые принципиально осуществлялись в разрыве с общепринятыми ценностями и критериями художественности. Такие явления особенно характерны для второй половины XX в. Однако зачастую такого рода поиски имели сугубо технологическую установку - апробирование тех или иных средств. Похоже, результаты подобных экспериментов были ничтожными. Они так и остались историческим курьёзом, весьма незначительно повлияв на стратегический художественный процесс при всей скандальности некоторых образцов.

Специфика канонов в искусстве Европы Нового времени в сравнении с другими эпохами и регионами состоит в том, что в порождающей культуре, в принципе, иное соотношение между простой традицией (термин Бернштейна), каноном и индивидуальным авторским началом, однако само по себе это не отменяет канонического принципа.

В последние годы существует тенденция сближения «простой традиции» и канона по признаку их общности в отношении графического аналога текста: «Каноническая музыкальная культура в обеих своих ветвях - фольклорной (непрофессиональной) и профессиональной - неизменно опирается на устный принцип формирования, развития, сохранения и передачи традиции независимо от того, существуют или отсутствуют в той или иной региональной, этнической или локальной музыкальной культуре письменные способы фиксации музыкального текста: ведь в системе традиционной музыки, в отличие от композиторской, письменная фиксация всегда служит постфиксацией», - пишет С. Галицкая.³²

Н. Михайлова, также распространяя понятие «канон» на фольклорные явления, противопоставляет его импровизационности: «В некоторых текстах (например, сакральных) максимальна каноничность, минимальна импровизационность, в других (сказка, роль дружки

школы. - 1976. - № 3. - С.43.

³² Галицкая С. О реконструкции в традиционной музыкальной культуре в связи с феноменом «канон-импровизация» // Новые направления в научной и исполнительской реконструкции древнейших памятников традиционной танцевальной и певческой культуры народов мира. - Новосибирск, 2001. -С. 5-6.

на свадьбе, рашник на ярмарке, частушки) возрастает роль импровизационного начала»³³.

Действительно, в фольклорных (непрофессиональных) явлениях могут существовать канонические элементы. Кроме того, в устных формах творчества не всегда ясно как провести границу между «непрофессиональным» и «профессиональным» пластом, что делает возможным попадание одних и тех же явлений в разные номенклатуры, исходя из установок того или иного исследователя. Это создаёт дополнительные сложности определению понятия «канон». По нашему мнению, канонические явления связаны, в основном, с профессиональной художественной деятельностью (в значении высокого мастерства и необязательности экономического фактора). Конечно, при возможных исключениях. К такой позиции подталкивает исходная установка определения «канона» у Поликлета: образец для подражания и теоретическое объяснение внутренней организации явления (статуя и трактат). Вряд ли можно подозревать во всех образцах фольклорного непрофессионального творчества действительное понимание его носителями структурной (и тем более смысловой) концепции репродуцируемого материала. Известно, что фольклорный респондент выступает в роли только ретранслятора традиции, но не её аналитика. В то время как профессионал (всё равно устной или письменной практики) всегда проходит выучку, содержащую не только подражание, но и объяснение. Следовательно, и сам он владеет как практическими, так и теоретическими навыками. Как объясняет Б. Бернштейн: «Традиционный мастер, изготовивший идола или маску, не в состоянии ответить на вопрос, почему он делает это так, а не иначе, он не замечает различия между скульптурами, изготовленными им самим в разное время, для него они тождественны. Он не знает о выборе. Канон, напротив, предусматривает наличие свободы и призван ставить ей предел»³⁴.

Похоже, между простой традицией и индивидуально-авторским творчеством канон находится в срединной позиции. Это центр художественного процесса. Величина его в разных культурах может быть шире или уже.

По нашему мнению, канон следует рассматривать как универсальный принцип, свойственный всем культурам, в которых художественное творчество способно стать объектом рефлексии, а не просто является способом удовлетворения эстетической потребности. Хотя, конечно, сущность каждого канона определяется конкретно-мировоззренческой ситуацией в культуре, его породившей.

В этом смысле считаем малоубедительной критику определения канона А. Ф. Лосева, содержащуюся в книге Ю. Н. Плахова «Художественный канон в системе профессиональной

³³ Михайлова Н. Народная культура как целостный феномен: культурологический подход // Традиционная культура, 2002, №3, с. 12.

³⁴ Бернштейн Б. Тесло и форма // Искусствознание, 1998, № 1, с. 476.

восточной монодии»³⁵. Слабым местом в рассуждениях Лосева Плахов считает отсутствие «указания на докапиталистический период социально-исторического развития канона». По мнению автора, «без учёта названного момента складывается впечатление, что каноничность всегда внутренне присуща искусству, что вне канона искусство вообще не функционирует». Однако определение Лосева вовсе не отрицает возможности существования внеканонической традиции и авторского индивидуального поиска. Если проследить всю логику рассуждений Лосева, наиболее отчётливо проявившуюся в статье 1964 г., где, анализируя византийские и готические каноны, он показывает, что подразумевает под канонем далеко не всякую форму художественного творчества³⁶.

В сущности, представление Ю. Плахова о каноне характерно для 80-х гг. Использование понятия «канон» исследователями западного искусства (здесь можно назвать имена А. Ивашкина, И. Волковой, М. Арановского, А. Соколова, В. Холоповой, О. Левко) настолько не соотносилось с ориенталистским, что не возникало даже попыток увязать новоевропейский и неевропейский аспекты употребления этого понятия. Справедливости ради, нужно отметить, что автор настоящей работы и сам в те годы мыслил подобным образом. Вот определение канона в работе, опубликованной в 1989 г.: «Канон... представляет собой способ структурного самообеспечения художественной нормы в рамках системы мышления традиционного типа, основанный на преломлении в художественную плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи»³⁷. Здесь не указывается на невозможность существования канона в системе новоевропейского искусства, но выражение «система мышления традиционного типа» подразумевает это. Даже с учетом точки зрения окциденталистов канон рассматривался здесь за пределами Европы Нового времени.

В сущности, серьёзных оснований придерживаться в определении канона только такой позиции нет. Европейское искусство Нового времени может рассматриваться по каноническим принципам в той же мере, как и неевропейское. Другое дело, что иной предстает содержательная сущность этого явления. «Искусство ведь на то и искусство, что всегда «формирует», строит из неких кирпичей архитектурное здание. Зеркалом энтропии оно быть не может: оно - победа над энтропией; где воцаряется хаос, там умирает искусство. Оно может поведать о хаосе, только поднимаясь над ним, не на его уровне»³⁸. Казалось бы, Европа Нового времени формирует диаметрально противоположную неевропейской или

³⁵ Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. - Ташкент: Фан, 1988.

³⁶ Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. - М., 1964.- Вып. 6. С. 351-399.

³⁷ Лесовиченко А. Специфика развития канонического музыкального мышления в средневековой Европе // Вопросы социально-экономического и культурного развития общества. - Улан-Удэ, 1989. - С. 53

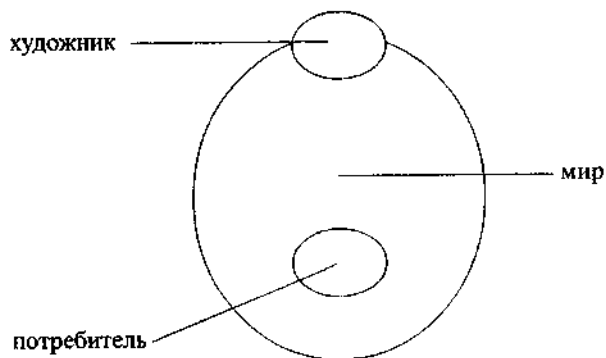
³⁸ Дмитриева Н. Опыт самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. - М., 1984. - С. 23.

средневековой европейской художественную систему ценностей.

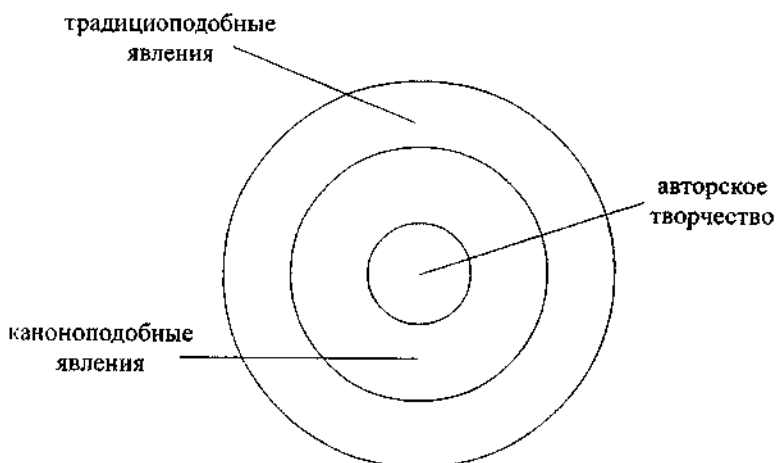
Суть в том, что в этих условиях художник выступает ретранслятором, выполняющим задачу «оплотнения» сверхсущностной реальности. Чем глубже он способен проникнуть в эту реальность, тем совершеннее образцы творчества. Проявление индивидуальности автора не только не предполагается, но, напротив, нежелательно.

Вместе с тем, возможность проявления авторского начала здесь не выглядит абсурдной, в отличие от традиционной системы, где говорить об этом просто невозможно. Далеко не каждая каноническая система склоняется к усилению индивидуальности в художественном творчестве, но для христианской Европы это оказалось органично.

Авторское творчество создало своеобразную ситуацию, при которой художник становится единственным каналом художественного переосмысления мира, в котором находится потребитель этого творчества. Теперь общество интересуется именно преломление художником растворенных в мире идей, представлений и эмоций. Фактически, именно художник становится главным выразителем всех духовных движений в мире. Однако, поскольку художник одновременно является частью этого самого мира, в каждом конкретном случае, степень его индивидуального самовыражения различна. Она может быть минимальна и приближаться к нормам традиционной культуры. Тогда мы можем не знать имен авторов вообще, соприкасаясь с такими явлениями как, например, городская песня или старинный романс. В других случаях, автор стремится приблизиться к принципам канонического мировидения (чаще всего в границах культового творчества)



Однако, в связи с тем, что общая установка на максимальную степень авторского самовыражения становится императивом, ни традиционное, ни каноническое творчество не могут сохранить своих родовых качеств. Фактически, они превращаются в периферийные явления системы авторского творчества. Здесь вектор ценностных



ориентации сместился с общезначимого на индивидуалистическое.

Конечно, существует еще и историко-стилевая динамика в этом процессе. Крайний индивидуализм абсолютизируется только в рамках романтической парадигмы, в ее дисперсионной зоне. Однако и до нее при ином соотношении общезначимого и личностного фигура художника являлась определяющей в процессе развития искусства, по крайней мере, уже три столетия. Интересно рассуждает на эту тему историк изобразительного искусства Э. Кузнецов: «Живопись на протяжении её развития никогда не чуждалась использования внеличностного профессионального приёма - можно говорить только о чередовании эпох, склонных к канону, с эпохами, склонными к раскрепощённости творчества, о постепенном вытеснении тех или иных приёмов новыми, рождёнными новой художественной культурой, и о вырождении прежних в мёртвую рутину и, наконец, об общей тенденции вытеснения приёма, особенно усилившейся в конце прошлого века в связи с резким усилением личностного начала в искусстве (что, увы, имело и обратную сторону - редчайшую анархию в технологии живописи). «Внеприёмная», «абсолютно индивидуальная» живопись, в сущности, абстракция, тот недостижимый идеал, к которому двигалась живопись, и противопоставление её ремесленному приёму - также абстрактно»...³⁹

Обычно считается нормой рассматривать канон как проявление «эстетики тождества». Действительно, новоевропейское сознание на уровне теории не только не приемлет принципов тождества, но даже нередко борется с ними. Действительно, главным художественным достижением, по крайней мере со времени романтизма, считается создание новой, доселе не существовавшей художественной реальности. Каждый художник стремится не только выработать свой стиль, но, по возможности, добиться неповторимости каждого конкретного произведения. Какая уж тут «эстетика тождества»?!

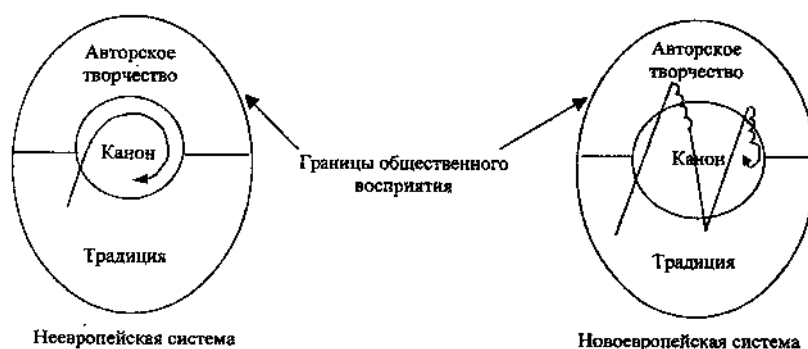
Однако такой принцип неизбежно входит в противоречие с возможностями общественного приятия создающихся новых художественных образцов и, кроме того, развёртывается в достаточно строго очерченных пределах эстетически значимого спектра выразительных средств, которыми пользуется конкретный художник. Учитывая исключительно консервативный характер обучения в области искусства (музыкального особенно), границы возможностей действия инновационного метода оказываются весьма ограниченными⁴⁰. До того момента, пока процесс создания художественного произведения

³⁹ Кузнецов Э. Искусство Нико Пироманишвили как явление «третьей культуры» // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. - М., 1983. - С. 129

⁴⁰ Говоря о музыкальной педагогике конца XVIII века Л. Кириллина пишет: «Профессионал обязан был владеть теми жанрами, которые оставались практически нужными и художественно престижными - к таковым относились жанры церковной музыки, опера, симфония, квартет и другие. Но какая же месса возможна без фуги или фугатто? Да и оперный ансамбль, и симфоническую разработку не напишешь без знания контрапункта. Так что в «рутинности» теории и в консерватизме композиторского обучения был заложен немалый смысл». [Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. - М., 1996. - С. 58].

ограничивался ресурсными возможностями теоретически обоснованной художественной модели, возникающие в её поле новые образцы искусства, оцениваемые иногда как принципиально новые, входили в художественный обиход без особого сопротивления, хотя могли встречать или уничижительную критику или безразличие. Однако по мере накопления массива произведений возможности применения инноваций сокращались. Всё чаще авторы вынуждены были выходить за рамки эстетически допустимого поля, всё реже новые произведения оказывались востребованными обществом, всё больший разрыв возникал между моментом создания произведения и его общественным признанием. Таким образом, к концу XX в. стали очевидными парадигматические особенности европейских художественных канонов Нового времени. В сущности, здесь тоже работают нормы «эстетики тождества», только определяют их не столько деятели искусства, чьё стремление к развитию и обновлению сильнее, чем желание соотнести своё творчество с устоявшимися нормами, сколько возможности дешифровки нового художественного языка на основе имеющегося опыта потребления искусства и желания его делать.

Схематически различия канонической деятельности в неевропейском и новоевропейском художественном творчестве можно проиллюстрировать так:



Новоевропейская система предполагает разные подходы к представлению о творческом процессе, но природа этого процесса, в сущности, подчинена тем же нормам, что и за её пределами: выражение мировоззренческой позиции, строго ограниченной художественными средствами, овладение матричными основами творчества и комбинирование средствами в пределах этих матриц, использование прежде созданного образца в качестве ценностного ориентира, наличие теоретического обоснования творческого метода. В этом смысле определение канона А. Лосева справедливо, а понятие канона универсально для любой художественной культуры (если она сложнее простой традиции), в том числе новоевропейской.

В ряду определений, развивающих принцип Лосева, заслуживающим осмысления является новейшее определение, «канона музыкального интонирования», данное С. Лупиносом. Этим наименованием исследователь определяет «саморазвивающуюся

целостность всех модусов законотворческой деятельности, лежащей в сфере музыкального мышления, направленную на преодоление «энтропийных» процессов и поддержания «гомеостаза»..., но предполагающего перманентную мутацию отношений в системе отношений структур ... в условиях постоянно меняющейся окружающей среды, испытывающей влияние и организма человеческой культуры»⁴¹.

Конечно, логика функционирования этой канонической системы носит особый генетический и содержательный склад, определяемый специфической мировоззренческой установкой.

Очевидно, что вся система европейских художественных канонов базируется на христианской идее, независимо от того, в какую эпоху и как проявляет себя тот или иной канонический принцип. В связи с этим, чтобы понять логику сложения европейской музыкально-канонической системы, необходимо разобраться в особенностях христианского понимания художественного творчества. Дохристианский античный опыт, иноконфессиональное влияние (например, иудейское или мусульманское) переосмыслены христианским сознанием.

Христианская религия за две тысячи лет своей истории оказала глобальное воздействие на культуру разных народов мира, стала неотрывной частью мировоззрения многих миллионов людей. Христианскими идеями пропитаны фактически все сферы жизни подавляющего большинства населения Европы, обеих Америк, Австралии, значительной части жителей Азии, Африки, Океании. Сейчас трудно представить себе, какими могли бы быть культуры этих территорий, ни проникни в них христианство.

Однако нельзя не заметить и другое: в разное время, в разных местах и при различных обстоятельствах одни и те же христианские положения толкуются весьма неоднозначно и по-разному отражаются в укладе жизни и в духовных установлениях. Особенно сильно эта неоднозначность проявляется в художественном творчестве, обусловленном религиозными импульсами. Причем отличия касаются не только конкретных форм решения тех или иных образов, обусловленных определенными этническими традициями, но самой сути искусства, его места и назначения в системе культуры.

Развитие музыкальной деятельности, как, собственно, любой другой сферы художественной культуры, теснейшим образом связано с логикой эволюции менталитета общества, одним из важнейших факторов которого является религиозная установка. Для христианского мира этот момент особенно значителен, так как здесь культовая система включает в себя развитый музыкальный элемент, проявляющий интенцию к саморазвитию.

⁴¹ Лупинос С. Проблема глубинной структуры в каноне музыкального интонирования // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток - Запад. - Владивосток, 2002. - Вып.8.- С. 240-241.

Пожалуй, среди мировых религий только в христианстве музыка приобрела самостоятельную содержательную ценность. Конечно, традиции восточного музицирования, особенно в культурах Японии, Китая, Индонезии, Индии, стран арабского и персидского ареала, тоже обладают опытами интеллектуальной рефлексии над звучащим материалом⁴², то есть тем, что обычно называют философией музыки. Причем изощренность интерпретаций здесь бывает поразительной по тонкости и многослойности. Однако подход, применяемый в этих культурах, все-таки отличен от христианского. Во-первых, восточные музыкальные традиции, как правило, не очень подчиняются конкретно-конфессиональным установкам, ориентируются больше на универсальные космогонические и медитативные идеи, что выводит на передний план не религиозные, а региональные признаки: музыка синто и буддизма в Японии ближе друг к другу, нежели буддистская музыкальная практика японцев и, скажем, кхмеров. Во-вторых, осмыслению подвергается не столько звучащая ткань, сколько музыкально-теоретические абстракции - отношения между тонами, ледообразования, музыкальные инструменты и их конструктивные детали. Кроме того, восточная музыка никогда не развивалась автономно по отношению к другим компонентам культового синкретизиса, то есть, она, строго говоря, не является самосущностью.

Аналогичным образом функционировала музыка и в христианской культуре до начала второго тысячелетия своей истории. В некоторых охранительно ориентированных деноминациях христианства (например, у православных старообрядцев, ближневосточных и африканских монофизитов, в некоторых периферийных приходах на Сицилии, в Греции, Испании, Латинской Америке) музыка и сейчас выполняет роль, сопоставимую с той, которая доминирует за пределами христианской ойкумены. Однако в целом пути музыкального движения и его осознание у христиан определились в ином качестве. Причем можно с уверенностью утверждать, что спектр музыкального творчества, связанного с христианскими установками, объединяет не только культовую традицию, но вообще все музыкальные явления, хотя смысл и степень зависимости от христианского мировоззрения в каждом случае разные: где-то непосредственная координация, где-то косвенная связь или даже стремление к оппозиции религиозным факторам.

Общим свойствам музыки христианского мира является тенденция к «материализации» - вхождению в систему координат материального мира. Если неевропейские и раннеевропейские традиции музыки обеспечивают способность выражать трансперсональные медитативные состояния, ориентируют на психологическое преодоление свойств времени и пространства, то в рамках христианской культуры музыка постепенно в

⁴² Например, Есипова М. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. - 1994. - № 6. - С. 82-88; Becker J. Traditional music in modern Jawa, - Honolulu. 1980.

результате длительного процесса приходит к выработке средств реализации в себе этих универсальных свойств материального мира. «Мера музыкального времени - событие, событие интонационное. Событие разделяет время на длительности и конструирует время произведения. Событие имеет начало, дление, окончание, оно начинается активной точкой во времени, продолжается спадом энергии и оканчивается началом новой событийной точки»⁴³. Может ли быть более конкретное физически слышанье?

Включение музыки в систему явлений материального мира делает возможным и необходимым обособление ее в самостоятельную область, возникающую из разделения культового синкрезиса. С течением времени музыка приобретает свойства носителя информации любого типа, вплоть до сюжетной, вырабатывает средства выражения процессуальности и конфликтности. Крайней точкой развития такого «самообеспечения» становится появление сонатно-симфонического принципа, который не имеет никакого отношения к христианской культовой практике, да и вообще достаточно долго никак не соприкасается с религиозной идеей, осуществляясь подчеркнуто в мирской художественной жизни. Тем не менее, именно здесь определился итог действия христианских мировоззренческих детерминант в музыкальном искусстве.

В том же направлении трансформируется и общественное назначение музыки. В первые века истории христианства музыка - способ существования богослужения: различным образом музыкально интонируется весь произносимый материал, но при этом музыки как бы и нет: до рубежа VIII-IX вв. на Западе и X в. в Византии певческая практика по-настоящему даже не подвергается рефлексии. В XVII в. основным способом бытования музыки в христианском мире становится КОНЦЕРТ, предназначенный исключительно для приобщения к музыке, часто вообще без всякого внемузыкального дополнения. В социальном смысле концерт лишен какой-либо функциональной регламентации и обязательности. Таким образом, по отношению к ситуации первого тысячелетия происходит «выворачивание» исходной установки.

Конечно, если рассматривать панораму музыкальной деятельности обобщенно, она не дает столь разительных противоположений, поскольку в музыкальной культуре одновременно сосуществуют самые разнообразные формы различного происхождения, связанные с разными «перспективными сообществами» (термин Б. Сингера)⁴⁴. Каждая из форм музыкальной деятельности обладает собственной логикой развития и спецификой взаимодействия с другими. Однако вектор ценностных ориентации в музыке меняется очень

⁴³ Бажанов Н. Концепции (музыкального) времени: запад-восток // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. - Новосибирск, 2002. - С. 241.

⁴⁴ Сингер Б. Демократическое решение проблемы этнического многообразия // Вопросы философии. - 1994. - № 6. - С. 89-97.

значительно, что сказывается и на приоритетах в музыкальном искусстве, и на закономерностях функционирования музыкальной культуры как системы.

Есть и еще одно обстоятельство, позволяющее воспринимать музыкальное искусство, сложившееся в условиях христианского менталитета, как явление специфическое: в XX в. его принципы распространились по всему миру, далеко за пределами традиционных территорий влияния христианских культур. Практически во всех странах возникли институты музыкальной деятельности европейского типа и соответствующие ей формы музыкального творчества. Возникла «музыкальная культура европейского типа» (далее - МКЕТ).

Очень поучителен опыт взаимоотношений МКЕТ с коренными традициями нехристианских регионов. Если в Европе творчество концертного типа выросло из церковных наработок, фактически замещая их собой, то в неевропейских странах подобные явления внедрялись параллельно местным традициям. Сегодня они сосуществуют, будучи достаточно безразличными друг другу, хотя находят и поле для взаимодействия. В условиях неевропейского менталитета существование МКЕТ иное, чем в Европе. Однако органические свойства этого творчества, связанные с христианским первоимпульсом, сохраняют свое влияние и тогда, когда МКЕТ развивается вне пределов породившего ее мировоззрения.

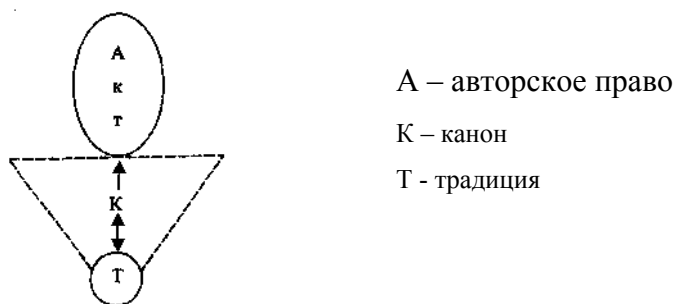
Итак, если рассматривать европейскую музыкальную культуру в период существования христианства как единый непрерывный органический процесс, можно убедиться в коренном перерождении исходных системообразующих принципов, что отличает ее от культур, сложившихся в иных религиозно-мировоззренческих условиях. Отсюда можно предположить, что специфика христианской конфессии предопределила вид музыкально-художественного процесса.

Несомненно, сказываются различия в понимании христианской идеи, возникшие в процессе сложения православной, католической и протестантской церквей. Каждое из направлений формирует свою систему художественных канонов. Христианские импульсы действуют и в процессе сложения внецерковной системы творчества. Изменения христианского сознания - первопричина этого процесса. Европейская безрелигиозность имеет христианский генезис и христианскую окраску. Соответственно формируется и каноническая модель. По мере стабилизации мировоззренческого комплекса стабилизируются и художественные средства, отвечающие его принципам. Отстаивается определённая ценностная система, на основе которой происходит отбор средств художественной выразительности, выход за пределы которой в рамках данной модели затруднен.

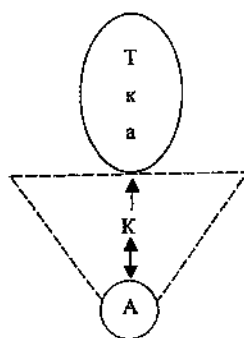
В отличие от ортодоксальных христианских художественных канонов, новые каноны -

протестантские и секулярные - имеют очень ограниченные пределы влияния - и временные, и функциональные, и социальные, что, впрочем, закономерно ввиду локального значения каждой из возникающих здесь мировоззренческих моделей.

Более того, в рамках секулярных систем может протекать процесс, противоположный процессу формирования модели авторского творчества. В музыкально-культурном развитии он выглядит следующим образом:



но если речь идёт о репродуцировании и тиражировании стиля крупного мастера, формирование системы приобретает противоположную направленность:



В этом смысле каноны пронизывают весь массив художественного творчества, в том числе явления, которые не принято рассматривать с канонической точки зрения, что делает целесообразным употребление термина «канон» применительно к образцам музыки театрально-концертных жанров, которые декларируют свою художественную уникальность, как поступает, например, М. Арановский⁴⁵.

Конечно, природа канона в новоевропейском искусстве отличается не только по признакам ментальности, но и в конкретном общественном бытии на институциональном уровне.

Именно Европа Нового времени выработала наиболее чистые формы неприкладного искусства, существующего по своим законам, обособленного от всех других жизненных процессов. Однако возникновение в эпоху Возрождения такой творческой модели не отменило всех других структурных элементов художественной, культуры, существовавших

⁴⁵ Арановский М. Г. Симфонические искания. - Л.: Музыка, 1979.

ранее.

Ценностные и функциональные ориентации каждой из сфер художественной деятельности отличаются друг от друга: традиционные доренессансные сферы, как и положено, более инертны в плане обновления, сохраняют синкретические свойства. Явления, возникшие в Новое время, тяготеют к автономизации, а затем к взаимодействию друг с другом, но при ясном осознании своих сущностных качеств. Функциональная их задача характеризуется преподносимостью, что в свою очередь требует достаточно сложной социальной инфраструктуры, обеспечивающей возможность создания, хранения и распространения художественных ценностей, значительно отличающихся от традиционных. Важен также способ расширения зоны действия европейской художественной культуры. Если традиционные формы творчества предполагают децентрализованность: здесь нет сколько-нибудь оформленной иерархии центров производства художественных ценностей, то для культуры Нового времени иерархичность центров становится нормой. Центры могут мигрировать, взаимодействовать, конкурировать друг с другом, быть универсальными и более специфичными, но в каждый конкретный исторический момент действует достаточно выстроенная и устойчивая система культурных центров. Устойчивость ее обеспечивается, в первую очередь, развитостью материальной базы учреждений культуры (это, следствие преподносимого функционирования художественных накоплений) или возможностью создания такой базы, что в свою очередь связано с экономическими возможностями и политической волей того или иного государства, но в соотношении культурных центров государственные границы фактически не действуют. Культурные ареалы определяются, как правило, другими факторами, в числе которых - ментальные установки того или иного общества, в том числе религиозные, хотя и не напрямую.

Отсюда следует и еще одна особенность европейской культуры Нового времени, мало проявляющаяся в доренессансные времена, - наличие четко выявленных центров и более неопределенной периферии этого типа культуры как в целом, так и в отдельных составляющих. Причем оппозиция центр - периферия действует не только в географическом, но и в социальном, а также творческом смыслах. Географический центр окружен своей социальной периферией, а места, периферические с точки зрения географического положения, могут выступать в качестве центральных для данного типа культуры. По уровню внутренней организованности европейская культура Нового времени напоминает систему государственного управления или регулярную армию, что почти не встречается в традиционной культуре.

Итак, между двумя подсистемами в европейской культуре начиная с эпохи Возрождения складываются противоположения:

1. Традиционная культура тяготеет к стабильности.

Новоевропейская - к динамическому развитию.

2. Традиционная - к синкретизму.

Новоевропейская - к расчленению и синтезу.

3. Традиционная - к обиходному характеру бытования.

Новоевропейская - к преподносимости.

4. Традиционная - к осуществлению равновеликих авторитетов и школ.

Новоевропейская - к иерархии культурных центров.

5. Традиционная - к децентрализации.

Новоевропейская - к оппозиции центр-периферия.

Особенно заметен различный подход к пониманию принципов организации художественно-творческой системы между традиционными и новоевропейскими канонами в их теоретической составляющей.

Как известно, любая каноническая модель предполагает присутствие не только практического, но и теоретического компонента. Более того, в средневековых системах сама практика могла пониматься как «наука» (конечно, в значении - «научение»), т. е. результат образования. Аль-Фараби говорит прямо: «Под этим названием (мусическая наука. — *А. Л.*) понимаются собственно две науки: музыкальная практика, теория музыки»⁴⁶. Средневековый мыслитель определяет и их взаимоотношения, подчёркивая, что «музыкальная практика значительно предшествует теории. Теория появляется только тогда, когда практика прошла всё своё развитие»⁴⁷. Однако, сама по себе, практика представляет собой этап, на котором музыкант «в состоянии судить о сочинении в таком виде, как его представляет его воображение, но не может объяснить, почему он представляет данное сочинение себе таким образом...»⁴⁸. Иными словами, подлинное владение музыкой связано с процессом как практического, так и теоретического научения. Следовательно, осуществление канона творчества предполагает наличие профессиональной подготовки. В условиях «системного» канона средневековой музыки, когда творческий процесс, в основном, укладывается в две сферы - собственно музицирование и теория музыки, в этих границах можно рассматривать и профессионализм. В Новое время «авторизованный» характер канонической деятельности создаёт условия для возникновения сложной системы «профессионализмов», порождаемых как практикой, так и теорией, но нетождественных им, поэтому осмысление канона теперь не

⁴⁶ Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. - Алма-Ата: Гылым, 1992. - С. 340.

Цитирование мусульманского автора X в. по данному вопросу представляется нам правомерным, во-первых, потому, что в своих рефлексиях он исходит из перипатетической традиции и сознательно подчёркивает универсальный внеконфессиональный характер своей Позиции, во-вторых, Аль-Фараби в средневековье, в том числе западном, называли «вторым учителем», сравнивая его тем самым с Аристотелем. В Европе его труды знали и высоко ценили.

⁴⁷ Там же. - С. 142.

может осуществляться только в прежних границах.

Обобщение всех возможных аспектов здесь чрезвычайно затруднено, поскольку это постоянно развивающаяся и преобразующаяся система, при характеристике которой легко либо абсолютизировать одну конкретно-историческую модель, либо увязнуть во множестве частных явлении, потеряв нить обобщения. Понимая сложность и опасность избранного пути, попытаемся всё же «панорамировать» ту часть канонической системы Нового времени, которая не относится напрямую к созданию звучащих музыкальных ценностей, но важна для целостного восприятия.

Первый слой теоретического обобщения в структуре новоевропейского канона связан с нотописью. В сущности, большинство музыкальных канонических систем включают в себя способы письменной фиксации, но в Европе Нового времени они приобретают исключительное определяющее значение. Общеизвестно, что средневековые нотации - это способы фиксации звучащего материала либо для хранения и напоминания (невменные и табулатурные нотации), либо для построения теоретических концепций и в учебных целях (буквенные и цифровые нотации). Новоевропейская линейная нотация выполняет все эти функции, но при этом обладает другим важнейшим свойством - инструктивностью по отношению к живому музицированию.

Естественно, в этой связи можно ожидать более глубокого взаимодействия практического музицирования и нотописы, нежели в других канонических системах. Действительно, постоянное «пребывание» музыканта «в нотах» сделало нотной саму природу музыкального образа. Показательно, что в речевом общении мы часто используем слова «нота» и «звук» как синонимы («Сыграй ноту "фа"» идентично: «Сыграй звук "фа"»). Нотный текст становится идеальным инвариантом музыкальной композиции. Мы «слушаем» партитуру внутренним слухом. В нотах мы ищем, прежде всего, установок к исполнению, по нотам интерпретируем смысл произведения. Мы сетуем на недостаточную ясность и непрактичность существующей нотации для фиксации разных тонкостей. Мы стремимся привести к нотному виду любой звучащий материал, оставляя на периферии наших интересов то, что не может быть представлено таким образом. Иными словами, следует говорить о ярко выраженном нотоцентризме МКЕТ.

Почему такое значение приобрёл этот, для многих систем необязательный или весьма побочный элемент музыкального процесса?

Причины возникновения такого типа музыкальной фиксации именно в Западной Европе Средних веков, в сущности, легко объяснимы: он наилучшим образом соответствует католическому пониманию мироустройства. Основанное на римском правосознании, оно

⁴⁸ Там же. - С. 87.

стремится к строгой норматизации всех сфер жизни, в том числе и музыкальной деятельности, что сказалось в самой идее последовательной фиксации текста. Первоначально был выбран «описательный» способ фиксации - невмы, который наилучшим образом соответствует «круговому» представлению о времени, типичному для литургического сознания. Однако неизбежное усиление норматизации закрепляет предписывающие функции нотного текста, что в свою очередь порождает потребность в такой фиксации, которая позволяет интонировать на её основе незнакомую мелодию. Создание такого способа записи могло происходить в разных направлениях. Фактически все невменные системы при возникновении подобной задачи шли по пути включения в невменный текст буквенных обозначений. Яркий пример того - киноварные пометы в древнерусской знаменной нотации. На Западе невмы помещали на линиях, обозначающих строго фиксированную высоту. Что это - стремление к оригинальности, случайность или проявление общей мировоззренческой позиции? На наш взгляд - последнее.

Включение в невменный текст буквенных обозначений высоты никак не сказывается на общем «волновом» характере музыкальных знаков, не нарушает даже на визуальном уровне «вневременного» дления распева. Это вполне соответствует православному пониманию неизменности Божественного первоначала. Католическая идея развития сотворенного мира, преобразования отдельных его частей и связанного с этим обновлением Предания, тлевшая в западном мире много веков, отчётливо проступила после Великой схизмы 1054 г. К идее линейности она тяготеет больше, чем к круговращению. Это чувствуется во всех художественных процессах, например в линейной определённости базиликальной конструкции готического собора, предпочтении линейной перспективы в живописи, систематичности уличной сетки в застройке западных городов и т. д. Опора на линию в письменной фиксации звукового материала - лишь частное проявление той же тенденции. Линия является образом целеустремлённости временного процесса, а с ним и Особой значимости «человеческого фактора» в мироздании. По словам склонявшегося к католицизму русского философа П. Чаадаева, «Бог времени не создал; он дозволил человеку»⁴⁹. Разумеется, идея линейности в нотописи в какой-то момент должна была вступить в противоречие со стихийными «сполохами» невменной графики. Это произошло. Линейный принцип стал всеобъемлющим в квадратной нотации, распространившись на форму всех знаков.

Дальнейший путь европейской нотации пролегает в рамках того же принципа. Адаптируясь к различным задачам, до определённого времени приспособляясь к вновь появлявшимся видам музицирования, она заметно изменила свой облик. Однако в Новое

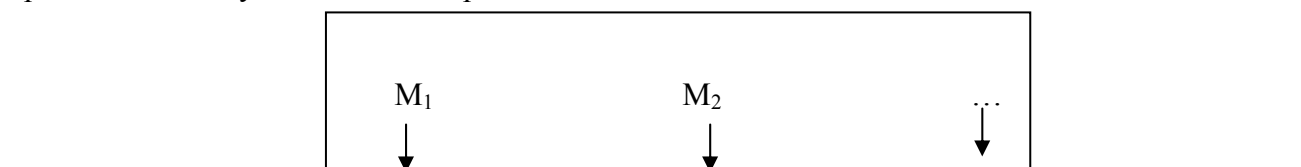
время система отшлифовалась настолько, что приобрела свойства универсальности, способность фиксировать любой материал. Появились знаки, отражающие такие звуковые явления, которые прежде не фиксировались. Конечно, современная нотопись подвергается критике. Существуют предложения по её реформированию (например, концепция К. Ерёменко). Это естественно, поскольку нотопись формировалась веками, в связи с разными задачами. Тем не менее, другой системы фиксации звуков в такой степени подробности и практичности не существует.

Европейская нотопись стала инструментарием, отвечающим разным каноническим задачам, но достаточно безразличным к содержанию каждого конкретного канона. Если в Средневековье запись была визуально-образным аналогом звучания музыки, то нотопись Нового времени дистанцировалась от содержательных целей той музыки, которую фиксировала на уровне технологии записи.

Эта ситуация породила принципиально новую специфику творчества. Теперь сам нотный текст приобрёл способность формировать музыкальную образность. К примеру, византийскую нотацию невозможно применить для записи любой другой музыки. В новом контексте те же знаки приобретают иное значение, как свидетельствуют греческие невмы, трансплантированные на русскую почву. По существу, в «системных» канонах нотация порождена духовно-мировоззренческим комплексом в той же мере, как и литургический звукообраз. Новоевропейская нотация, напротив, сама определяет звукообраз.

Конечно, внутри музыкального массива, связанного с этой нотацией, множество различий, однако человек, воспитанный в новоевропейской нотной парадигме, способен без дополнительного обучения понять содержание любого произведения, поскольку «привязка» к нотам придаёт им всем единую смысловую заданность. Думается, к этой ситуации может быть приложена аналогия с гипотезой Э. Сепира-Б. Уорфа, согласно которой язык определяет ход наших мыслей и их воплощение⁵⁰. Учитывая производный от нотописи характер звукообраза в новоевропейской музыке, можно утверждать, что именно нотация является субстратом её языка.

В контексте нотомышления иное, чем прежде, значение приобретает и понятие канона. Соотношение мировоззренческой идеи и порождённого ею художественного канона в средневековой музыке можно выразить так:

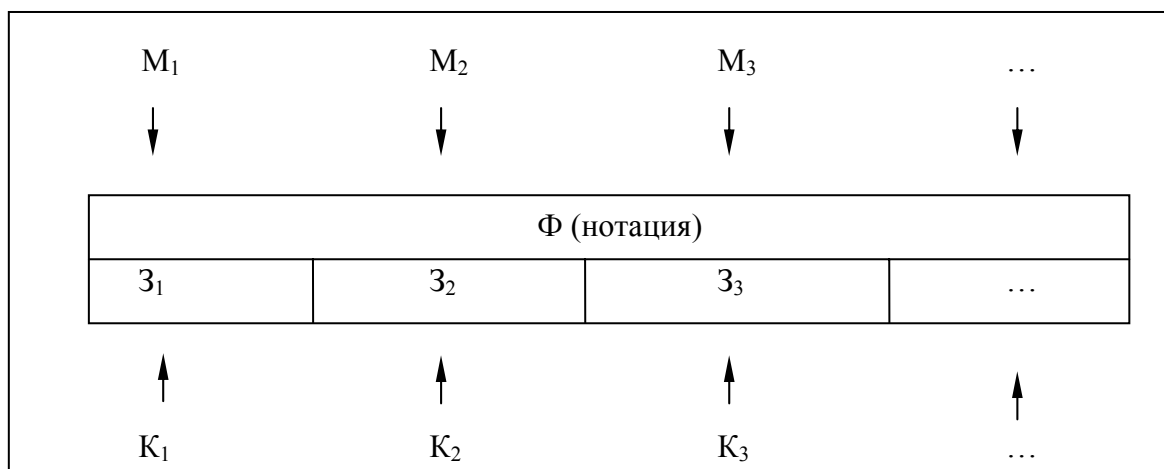


⁴⁹ Чаадаев П. Избранные сочинения и письма. - М.: Правда, 1991. - С.61.

⁵⁰ Сепир Э. Язык. - М., 1934; Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Звягинцев В. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. - М., 65. Ч. 11; Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. - М., 1983. - С. 102-117.

$$\boxed{3 \mid \Phi} \longleftarrow K_1 \quad \boxed{3 \mid \Phi} \longleftarrow K_2 \quad \dots$$

В новоевропейском музыкальном творчестве⁵¹ действует такое соотношение элементов:



М – мировоззренческая модель

К – канон

З – звукообраз

Φ - фиксация

Сложившиеся отношения звучащего материала и его фиксации в нотном тексте непосредственно сказываются и на всех областях музыковедческой рефлексии. Универсальность нотации обеспечивает возможность рассмотрения любых канонических «завязей» одновременно, не считаясь с различиями смысловой детерминации. Естественно, все эти явления становятся как бы периферией центрального типа творчества, для которого линейная нотопись – родовое основание. В связи с этим целесообразно говорить не только о канонах в новоевропейской музыке, но и канонических линиях в рамках одной канонической системы. Видимо, весь массив светской музыки последних четырёх столетий нужно рассматривать именно в таком ключе, помня, что в ней существуют и устойчивые образы, и различные стили, направления, жанры и формы (см. книгу В. Холоповой «Музыка как вид искусства»⁵²). Соотношение этих понятий должно рассматриваться отдельно, как

⁵¹ Учитывая, что мировоззренческие модели развиваются, сближение канонов и в художественном творчестве, и в других сферах не может не воздействовать на изменение отношения этих моделей между собой к более тесному сопряжению. Фактически получается:

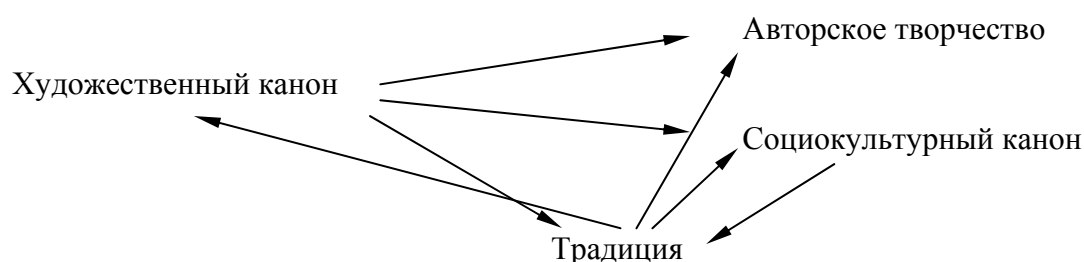
$$M_1 \quad M_2 \quad M_3 \quad \dots$$

⁵² В. Холопова считает жанр «наиболее каноничным явлением в музыкальном искусстве». [Холопова В. Музыка как вид искусства. - М., 1997. - С. 67] Относительно индивидуального стиля она говорит, что его можно представить «как циклическое макропроизведение ... как превращенный канон» [Там же, с.75] Любопытна характеристика полистилистики и коллажа, которые по Холоповой, "явились специальными методами, благодаря которым музыка XX века, несмотря на ведущую тенденцию к нарушению канона была всё же приобщена к художественному канону, необходимому для всякого

самостоятельный вопрос, который, кстати, уже привлекал к себе внимание в ряде работ. Особенно внимательно он рассмотрен в диссертации Е. Марковой «Интонационная концепция истории музыки» (Киев, 1991). Итак, на наш взгляд, в европейской музыке можно выделить две группы канонов:

1. Каноны, функционирование которых определяется только внешними факторами восприятия и ожидания слушателями того или иного музыкального материала. Назовём их «социокультурными канонами».

2. Каноны, порождаемые в соответствии с определённой мировоззренческой задачей, границы художественной деятельности в которых заданы изнутри творческого процесса и не ориентированы на слуховые стереотипы среды бытования, напротив, эти стереотипы формирующие. Разумеется, здесь не может быть полного игнорирования привычных интонационных ориентации социума, но всегда есть тенденция их изменения в соответствии с идеологической задачей. К этой группе канонов можно применить не очень конкретный, но встречающийся в научной литературе термин «художественный канон».



К этим двум значениям понятия можно присоединить третье - наиболее обычное для музыковедения. Канон как наименование полифонической техники. Учитывая, что канон, в этом смысле, является обозначением важнейшего выразительного средства в полифонии, сложившегося в эпоху строгого стиля, которое составляет суть мировоззренческих поисков в музыке эпохи Возрождения. Это значение можно рассматривать как случай второго значения понятия «канон».

Глава 2. ХРИСТИАНСКИЙ КУЛЬТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Как уже отмечалось, решающим фактором становления европейских канонов является христианская идея.

Прежде чем говорить об особенностях ее проявления в художественно-культовом процессе, определим позиции в отношении религии как универсального общечеловеческого импульса.

Как известно, по мнению Г. Гегеля: «Религия - это та сфера нашего сознания, в которой решены все загадки мироздания, устранены все противоречия глубокой мысли, стихает вся боль чувства... она есть сфера вечной истины, вечного покоя, вечного мира»¹. Священник П. Городцев акцентируя типологическое значение этого слова, ссылается на лингвистические указания древних: *religare* - связь (Лактаций, Иероним), *reeligere* - воссоединять (Августин), *religere* - откладывать на особое употребление (Цицерон). Исходя из этого, Городцев даёт такое определение религии: «живой, сознательный и свободный духовный союз человека с Богом»². Общепринято выделение в ней трех основополагающих конструктивных элементов: 1) религиозной концепции; 1) религиозного культа; 3) религиозного чувства. Все они обязательно присутствуют в любой религии, без любого из них она превращается или в реминисценцию, или повторение ее давно забытых сцен, или в какое-то неопределенное переживание. Однако, на каждом отдельном этапе развития, на разных уровнях социальной иерархии, в религии акцентируется один из элементов. Так, общей закономерностью является «возрастание значения культа в религии в процессе исторического движения, объясняемое тем, что масса рядовых верующих более доступны не богословские тонкости религиозных идей, а конкретные мифы, обряды и действия. В последних легче видеть суть своей искренней и правильной религии» (Е. Дулуман)³. Конечно, понятие культа можно трактовать расширительно, как это делает Гегель: «Мы же будем понимать под культом такую деятельность, которая охватывает как внутренние, так и внешние проявления, восстанавливает единство с абсолютным и есть тем самым существенное внутреннее преобразование духа и души. Так, например, в христианский культ входят не только таинства, церковные обряды и обязанности, но и так называемое спасение как чисто внутренний процесс, как исследование ступеней в деятельности души, вообще как движение, которое происходит и должно происходить в душе»⁴. Тем не менее, культовая практика все же связана с исполнением некоторых внешних действий.

¹ Гегель Г. В. Философия религии. - М, 1976. - Т. 1. - С. 205.

² Городцев П. Очерки христианского православного вероучения. - СПб., 1893. - С. 3

³ Дулуман Е. К. Релігія як соціально-історичний феномен. - Київ, 1974. - С. 90.

⁴ Гегель Г. В. Цит. раб., с. 257.

Для нас вопрос культа достаточно важен, так как реализация религиозного мировоззренческого импульса в культуре осуществляется именно через культ, художественное творчество в нем. «Искусство по существу литургично, так же как и литургическая мысль в высшей степени окрашена эстетически»⁵. Еще на заре христианства крупнейшие богословы отмечали возможность органического выражения теологических идей в различных видах искусства. «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и как луч, услаждая зрение, незаметно вливает в душу Славу Божию», - говорит Иоанн Дамаскин⁶. Оценивая идейное значение музыки, Василий Великий писал: «Святой дух, зная, что руководить человеческим родом в деле добродетели трудно, и что он нерадив, присоединил к псалмопению мелодию»⁷. Характеризуя эмоциональное воздействие церковной архитектуры, константинопольский патриарх Фотий отмечал, что вступающий в храм, должен испытывать чувство, «как будто он вступил на небо без противодействия стороны, осиянный многообразными, со всех сторон открывающимися красотами подобными звездам»⁸.

Культово-художественная практика обладает и большими воспитательными возможностями. Так, в материалах VII (Никейского) Вселенского собора (787) постулируется следующий тезис: «Пусть рука искуснейшего живописца наполнит храм историями Ветхого и Нового завета, чтобы те, которые не знают грамоты и не могут читать Божественных Писаний, рассматривая изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным добродетелям»⁹.

Вся история христианской мысли вращается, так или иначе, вокруг проблем культа. Это естественно, так как «в древности реальные и чувственные предметы обыкновенно служили непосредственному выражению идеального и сверхчувственного. Знаки были вместе и словами, даже понятнее слов»¹⁰. Знаками же служат как изобразительные, так и звуковые сегменты. Через них, в первую очередь, и осуществляется восхождение к сверхсущности. Они утончают и чувственное восприятие религиозных импульсов. «Култ был центром жизни»¹¹.

Привычка к продвижению в высокие духовные сферы через культ обеспечила одухотворение и внекультовых форм человеческой деятельности. «Жизнь вкладывает в нас

⁵ Иванов В. Духовные основы церковного искусства // Журнал Московской патриархии. - 1983. - № 4. - С. 68.

⁶ Цит. по: Голубцов С. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. - М., 1981. - Сб. 39. - С. 5.

⁷ Василий Великий. Творения. - СПб., 1911. - С. 100.

⁸ Цит. по: Лазарев В. Н. Византийская живопись. - М, 1971. - С. 100.

⁹ Цит. по: Голубцов С. Цит. раб., с. 8.

¹⁰ Флоренский П. А. Култ, религия и культура // Богословские труды. - М., 1977. - Сб. 17. - С. 116.

¹¹ Флоренский П. Там же.

один лишь инстинкт любви к человеческой душе, религия - сознание необходимости любви к ней, музыка же дает нам наглядное знакомство с ней, т. к. наше «музыкальное искусство есть ничто иное, нежели «звучащая человеческая душа», - пишет о светском искусстве Н. Молленгауэр.¹²

П. Флоренский определил культуру как проистекание от культа: «Святыни - это первичное творчество человека; культурные ценности - это производное культа, как бы отслоившаяся шелуха культа, подобно сухой кожнице луковичного растения»¹³.

В процессе развития религии внешние проявления культа могут приобрести собственное творческое продолжение, стать источником целой ветви культурных явлений, уходящих далеко не только от своего первоисточника, но от религии вообще, способны переходить даже в другие мировоззренческие системы.

Что же лежит в основе христианского культа? Чтобы понять это, нужно обращаться, естественно, к первоисточникам христианства. Как точно подметил Н. Бердяев: «В эллинистическую эпоху, в эпоху римской мировой цивилизации должна была родиться из глубины воля к религиозному преображению. И тогда явилось христианство. Оно явилось в мир, прежде всего, как преобразование жизни, оно окружено было чудом и совершало чудеса»¹⁴. Чудеса, действительно, совершались, но не только и не столько как нарушение в привычной организации физического уклада, сколько массово в духовной жизни людей, в душе каждого человека. Преобразование внутреннего самоощущения и составляло, по всей вероятности, первую ступень чуда. Случаи же нарушения естественного движения вещей - результат озарений отдельных особо одаренных в этом отношении личностей. Возникновение подобных ситуаций возможно только в моменты, когда каждый человек живет на пределе своих религиозных возможностей, обеспечивая тем самым вместе с другими единоверцами высокое духовное напряжение, в пиках которого и случаются экстраординарные проявления. Именно напряженная духовная работа больших групп людей создает условия для становления культа нового типа, горнилом для его выковки. В качестве материала для переплавки в этом процессе служат элементы других культур, порожденные иными духовными импульсами.

Известно, что первоначальный христианский культ был достаточно скуден в художественном отношении. Тем не менее, представители самых разных сословий и происхождения обращались к христианству. Что их привлекало к новой вере? Конечно, значительную роль играла нравственная доктрина, но, несомненно, важна была напряженная мистическая жизнь христианских общин. Вкупе два живых компонента - этический и

¹² Молленгауэр Н. Музыкальное искусство и христианская религия. - М., 1910. - С. 12.

¹³ Флоренский П. Цит. раб., с. 117.

мистический - были способны уравновесить отсутствие культурно-культовых традиций.

Думается, именно мистическая работа была главным средством переплавки элементов разного культурного опыта, с которым приходили в общину люди, стала источником формирования будущей христианской культуры.

Интересно было бы наблюдать как мистический поиск «оплотняется» в устойчивые формы и определяет принципы художественного творчества. Фактически каждый мистик-практик, оставивший описание своего опыта или рекомендации по достижению нужного духовного эффекта, фиксирует состояния, очень близкие тем, которые переживали другие.

Каковы средства мистической реализации, которые могли дать христианским общинам такую степень внутренней собранности, какую они имели в первые века своей истории? Как удавалось достичь столь длительного ощущения чуда, которое является показателем высокого духовно-энергетического напряжения?

Из документов античной эпохи известно, что культовая практика первохристиан в основном заключалась в вознесении коллективных молений Христу, в гимнопении¹⁵. Следовательно, основной мистический опыт концентрировался не во внешнем воздействии на молящегося, как будет в последующие века, но в его внутреннем напряжении. Позднейшая православная практика определила формы такого напряжения следующим образом: «собрание ума в сердце есть внимание, собрание воли - бодренность, собрание чувства - трезвение. Внимание, бодренность, трезвение - три внутренних делания, коими совершается самособрание и действует внутрь-пребывание».¹⁶ «Внутрь-пребывание» всегда имеет целью преодоление земных потребностей ума, воли, чувства и стремление раствориться в «нищете духом». Великий западный мистик Майстер Экхарт говорит об этом: «Только тот человек нищ, который ничего не хочет, ничего не знает, ничего не домогается» (по сотворенной воле - *А. Л.*)¹⁷. Практика воспевания молитв, наверное, самое эффективное вспомогательное средство вхождения в необходимое эмоциональное состояние, достигаемое путем вызова нужных физических вибраций, соответствующих психическим задачам.

Рассуждая о роли музыки в системе христианского культа, понимаешь, что её древние формы развёртываются так, чтобы преодолеть временную направленность развития. Главной задачей становится создание некоего звукового мерцания в храмовом пространстве, обеспечивающего постоянное воздействие на слух молящихся во время службы и поддерживающего их в определённом эмоциональном состоянии. В сущности, аналитическая способность слуха, которая является главной силой этого органа чувств,

¹⁴ Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // На переломе: философские дискуссии 20-х годов. - М., 1990. - С. 83.

¹⁵ К Ефессянам 5, 19.

¹⁶ Феофан., еп. Вышенский. Путь ко спасению. - Ч. III. - М., 1899. - С. 206.

¹⁷ Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения. - М., 1991. - С. 129.

реализуется крайне слабо.

Конечно, можно подумать, что причина в том, чтобы направить аналитическую активность слуха на восприятие содержания текста. Однако такой вывод представляется не столь уж очевидным. Во-первых, многие церковные речитации осуществляются принципиально так, чтобы сосредоточить внимание на мелодике чтения, а не его содержании; во-вторых, в наиболее торжественных моментах распев становится так сложен и самодостаточен, что смысл текста не воспринимается вовсе, но "мерцающая статика" пения всё равно оказывается незыблемой. Да и вообще служба построена так, что важнейшие моменты, когда смысл слов действительно должен дойти до сознания (проповедь, чтение Евангелия, некоторые возгласы диакона, речитирование ключевых молитв), интонируются либо вовсе без музыкальной составляющей, либо подчиняя её смыслу текста.

Приходится думать о том, что аналитические возможности не задействованы сознательно, что именно это - задача музыкальных средств культового канона. Мировоззренчески данная ситуация объяснима¹⁸, однако, существует ещё и психологический параметр. Почему для молящегося в церкви традиционно оказывается оптимальным такое воздействие на органы чувств, которое в минимальной степени предполагает интеллектуальную активность?

Ответ, похоже, лежит не в плоскости анализа звучащего материала, а в характеристике самого органа восприятия - слуха. Как известно, нервные анализаторы слуховых органов являются сильнейшим средством адаптации человека в мире. Звуки воздействуют прежде всего на физиологическом уровне, вызывая определённую эмоциональную реакцию, а лишь после этого поддаются рациональной обработке. Это сближает слух с другими системами восприятия, уже неаналитического характера - обонянием и вкусом. В сущности, древние формы культового пения в христианской практике организованы подобно способам воздействия на эти органы, что хорошо понимали средневековые мыслители. "Мелос получил название от сладости мёда (telle)", - говорит Исидор Сивильский¹⁹. "Столь многочисленны виды гармонии, что ни мысль не способна их обозреть, ни речь изъяснить с лёгкостью, однако все они служат слуху и созданы ему на радость. Так же обстоит и с обонянием. Свой запах у чиамов, свой запах у мазей, свой запах у цветников роз, свой запах у кустарников, лугов, степей, рощ, цветков, и всё, что источает приятное благовоние и дышит сладкими ароматами, - всё это служит обонянию и создано ему на радость", - поучает Гуго Сен-Викторский²⁰.

¹⁸ Об этом: Лесовиченко А. Диалектика статического и динамического в средневековом хорале // Культура-Религия-Церковь: Материалы Всероссийской конференции. - Новосибирск, 1992. - С.100-107.

Лесовиченко А. Григорианика и мировоззренческие принципы Средневековья // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. - Новосибирск, 1997. - Вып. 3. - С. 3-16.

¹⁹ Западноевропейская музыкальная эстетика Средних веков и Возрождения. - М., 1965.-С. 174.

²⁰ Там же, с. 300.

Однако, ни в те века, ни в Новое время подобные параллели в осмыслении культовой системы не учитывались. Фома Аквинский подчёркивал, что "чувства, наиболее действенные в познании и будучи на службе разума, именно зрение и слух имеют связь с прекрасным... Когда вместо этого речь идёт о других чувствах, то не пользуемся словом "прекрасное", не говорим поэтому о прекрасных вкусах и запахах"²¹.

Говорить о природе культового канона и не учитывать неаналитические средства восприятия сложно: слишком велика их роль в формировании целого. В связи с этим считаем целесообразным сосредоточить на них внимание. Прежде всего, на проблеме запахов.

Человек принимает небесное присутствие всеми своими чувствами. Бог соучаствует жертвующему от избытка своей любви человеку во вкусе и запахе. Христианство в возвышенной форме служения своего встречает Бога не только посредством песнопений и света икон, но и через благоухания, исходящие из ладана, мирра, ароматов свечей, розового масла, елея. Ароматы символизируют различные дары Святого Духа.

Благоухание ладана пропитывает всё, что его окружает: стены, святыни, одеяния священников. Благоухание как бы впитывается в псалмодию и молитву. В этом проявляются слова: "Я всё и во всём". Благоухание - это состояние небесного. Особенно это видно в ритуале каждения. По мысли Н. Гоголя: "...как и в жизни домашней всех древних восточных народов предлагались всякому гостю при входе омовения и благовония. Обычай этот перешёл целиком на пиршество небесное - на Тайную вечерю, носящую имя литургии, в которой так чудно соединились служение Богу вместе с дружеским угощением всех..."²²

Повторяющиеся малые и великие каждения начинаются в Святая святых - алтаре церкви. Поднимаясь под купол, смешиваясь во время утреннего чтения псалмов с лучами восходящего солнца, а на вечерней службе скользя мимо лампадок и горящих свечей, благоухающий дым кадила превращает церковь в образ потерянного Рая земного. Рай потерян, но благоухание напоминает о небесном.

Важное место имеет запах в обрядах миропомазания и елеопомазания. Совершая каждое миропомазание, священник говорит: "Печать Дара Духа Святого". Святая Печать помогает нам почувствовать присутствие Духа и через запах. Миропомазание - прекрасная тайна бесконечной любви Господа, желающего одеть человека не только в блестящую одежду спасения, но и в благоухание Духа Благовония замещают Славу Духа: тайну невидимую, но чувственную.

Нельзя не отметить в церкви запахи икон. Прикладываясь к иконе, ощущаешь её специфический приятный аромат. Он приятен не только потому, что иконописцы

²¹ Там же, с. 304.

²² Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии. - М., 1990. - С. 25-26.

использовали натуральные краски, лучшие породы дерева и льняное масло, покрывающее всё пространство иконы. Запах иконы приятен, поскольку она приближена к литургическому ритуалу и благовониям. Икона не только источает благоухание. Икона вдыхает воздух церкви вместе с верующими. Икона живёт. Кажется, вместе с нами - приходящими и плотскими - стоят и наши дары, принесённые Богу. Эти дары принимают благоухания, тем самым, создавая всеобщее единение. Благоухания икон приглашают человека освятить свою жизнь, начать жить с начала.

Действительно, христианское Богослужение пропитано благоуханиями. Как пишет о. П. Флоренский: "Запахи пронизывают весь организм, он плавает в них, они протекают и струятся сквозь него, как через натянутую кисею, течение воздуха и духовное качество запаха бывает тогда бесспорно и явно. И от этих "обыкновенных" запахов, вроде, например, мяты, ладана, розы и так далее, - прямой переход к благоуханиям таинственным, в которых их духовность выступает уже для всякого сознания. Таково общеизвестное благоухание святых..."²³.

Если углубиться в тексты Ветхого Завета, обнаружим, что смысл жертвоприношения в Пятикнижии выглядит именно как создание особого рода запаха. "Приноси его в благоухание приятное, в жертву Господу" [Исх. 29, 41]. "На нём Аарон будет курить благовонным курением " [Исх. 30, 7]. "Возьми себе самых лучших благовонных веществ... Это будет миро для священного помазания" [Исх. 30, 23-25], - читаем мы в книге "Исход". Это самая сердцевина богослужения. Подобные определения встречаются везде, где речь идёт о жертвоприношении.

Согласно ветхозаветным представлениям основной путь общения человека с Богом происходит через жертвоприношения. Причём формой принесения жертвы является "жертва всесожжения" (ОЛЕ по древнееврейски - поднимающийся, восходящий вверх). Достаточно открыть книгу Левит, чтобы убедиться в этом: значительная часть текста здесь представляет собой подробную инструкцию о том, что и как следует сжигать на жертвеннике. К примеру: "внутренности жертвы и ноги её вымоет он водою, и сожжёт священник всё на жертвеннике: это всесожжение, жертва, благоухание, приятное Господу" [1, 9]. Аналогичные указания содержатся и в других книгах. Исход [29, 18]: "И сожги всего овна на жертвеннике. Это всесожжение Господу, благоухание приятное, жертва Господу".

Огненная жертва так сильна, что Господь, принимая её, прощает грехи человека. Именно так зафиксирована реакция Бога на жертву Ноя, спасшегося после всемирного Потопа в книге Бытия [8, 21]: "И обонял Господь приятное благоухание, и сказал Господь в сердце своём: не буду больше проклинать землю за человека".

²³ Флоренский П. Философия культа // Богословские труды. - М., 1977. - С. 209-210.

Напротив, когда человек по гордыне своей берётся приносить Богу благовония, не имея на то оснований, - его постигает жестокое наказание. Ярким примером этого является история царя Озии [2 Паралл.: 26, 16], который, пользуясь благосклонностью Бога, одерживал благодаря этому военные победы, но "когда сделался силён, возгордилось сердце его на погибель его, и он сделался преступником перед Господом Богом своим, ибо вошёл в Храм Господень, чтобы воскурить фимиам на алтаре кадильном". Священники храма предупредили, что не нужно этого делать, на что Озия разгневался и был поражён Господом проказой, которой страдал до конца дней своих.

Во многих местах Библии образ благовоний используется для выражения благорасположенности Господа. Так, в книге Иезекииля [20, 41] Господь говорит: "Приму вас, как благовонное курение, когда выведу вас из народов и соберу вас перед глазами народов". В Новом Завете апостол Павел пишет: "Я получил всё и избыточествую, я доволен, получив от Епафродита посланное вами, как благовонное курение, жертву приятную, благоугодную Богу" [Фил., 4, 18].

Действительно, многие тексты Библии буквально пропитаны образами благоухания жертвы всесожжения. Для всесожжения применялись туши животных (почему-то только мужского пола) - тельцов, овнов и т. д., птиц, мука, политая маслом, а также специальные пахнущие составы и вещества, применяемые также для помазания.

Ценность ароматических средств исключительно велика. Напомним, что волхвы приносят Младенцу Иисусу дары, где присутствуют благовония - ладан и смирна - наряду с золотом.

Совершенно очевидно, что аромат несёт в себе для христианина некий сверхфизический смысл. О. П. Флоренский говорит по этому поводу: "Онтологически кадильный дым струится в пренебесные ноуменальные сферы, и обратно нисходит к нам, долу, уже не фимиам кадильный, а благодать Святого Духа в виде фимиама - как фимиам"²⁴.

Обычное богословское рассмотрение смысла жертвы всесожжения увязывается именно с таким представлением о преобразовании физической сущности в сущность духовную. Причём, такое видение восходит к дохристианскому опыту — опыту иерусалимского Храма. Иудаизм, осмысливая этот древний опыт, акцентирует два момента: духовную природу огня (разумеется, главной силы преобразования жертвы) и связанность жертвоприношения с молитвой.

Огонь ценится особо. Агада содержит, к примеру, красивый образ, выраженный раби Иосэ: "Огонь имел быть создан в канун Субботы, но сотворение его было отложено до исхода субботнего дня. Предвечный зародил в уме Адама божественный начаток творчества. Взял Адам два камня, высекая из них огонь, произнёс: "Благословен творящий светильники

²⁴ Богословские труды - М., 1977. - Вып. 17. - С. 212.

огненные"²⁵. Как видим, огонь отождествляется с творческой силой человека. В другой притче из Агады это обозначено ещё отчётливее: "Про Ионатана бен Узиэля рассказывали, что когда он вдохновлялся изучением Торы, птицы, пролетавшие над ним, сгорали от пламени его воодушевления" [Там же, с. 14]. Вот прямое сопоставление физического огня и огня творческого, огня духовного. В таком контексте понятно и сопоставление огненной жертвы с молитвой. Современный иудейский богослов И. Соловейчик пишет: "Молитва тождественна жертве. Вначале молитва помогает человеку раскрыть себя путём понимания и обретения знания о должном. После того, как эта задача самораскрытия выполнена, человек призван войти на жертвенник и вернуть Богу всё, что приобрёл"²⁶. Протестантский богослов Г. Хаммел формулирует подобную позицию в отношении христианской молитвы: "Практически нет сомнений в том, что утренняя или вечерняя молитва, которую совершают христиане, это на самом деле христианская версия того, что делали иудеи, когда уже не смогли приносить жертвы". Он уместно упоминает об известном образе 140 псалма, текст 2: "Да направится молитва моя, как фимиам, пред лице Твоё, воздеяние рук моих - как жертва вечерняя"²⁷.

Такого рода воззрения достаточно ясно раскрывают сущность жертвы всесожжения как важнейшего средства общения человека с Богом. Однако из этого не вполне ясна забота о физическом благоухании жертвы, которое, несомненно, в тех моментах Священного писания, где речь идёт о "приношении хлебном": "Если какая душа хочет принести Господу жертву приношения хлебного Аарону и сынам его: это великая святыня из жертв Господних" [Левит, 2, 1-3]. Обратим внимание, что именно эта жертва названа "великой святыней".

Библия содержит большой список ароматических веществ, применяемых для всесожжения. Среди них, кроме ладана - ониха, стаки, халван и другие. Очевидно, что это не просто факультативная добавка, которой можно пренебречь.

Для кого предназначены эти ароматы: для Бога или для человека? Вопрос не праздный. Если субстанция огня или кадильный дым преобразуются в духовную силу и могут быть поняты как преобразование в физический план Божественной силы (именно поэтому так важна чистота жертвенного животного, сжигаемого на жертвеннике), то запах как таковой интерпретировать подобным образом сложнее. Книга Левит не содержит никаких указаний ароматизации животной жертвы, в то время как запах горелого мяса сам по себе вряд ли можно считать благовонием. Почему-то речь об ароматизации заходит только в связи с хлебной жертвой.

Возможно, приблизиться к пониманию этого вопроса можно, обратив внимание на то, что

²⁵ Агада. - М., 1993. - С. 213.

²⁶ Таргум, 1990, №1, с. 25.

хлебная жертва имеет другое наименование - дароприношение. По этому поводу в Агаде есть следующее рассуждение: "Почему в законе о дароприношениях, в отличие от жертвоприношений, сказано "душа" (вместо обычного "человек" - *авт.*). Потому что: "Кем, - сказал Господь, - обыкновенно совершается дароприношение? Бедняком. И это для Меня так же ценно, как если бы Он душу свою принёс в жертву Мне"²⁸. В этом случае, можно полагать, сочетание муки, елея и ладана следует понимать как преобразование души, сожигаемой для Господа. Очевидно, запах ладана содержит в себе нечто, выражающее связь с душевной чистотой, святостью. Иначе как объяснить, что одним из главных признаков святости человека перед Господом является благоухание святых мощей?

Таким образом, аромат, видимо, следует понимать как свидетельство, в равной степени осуществляемое и для Господа, и для предстоящих перед Ним людей, подобно и огню, и кадильному дыму.

Если это так, если соучаствующий в жертве всесожжения человек может приобщаться к тому мистическому удовольствию, которое приносится Богу, то почему из всех органов чувств здесь задействуется, прежде всего, обоняние?

Видимо, в этом особой загадки нет, поскольку известно, что способность различать запахи является наиболее глубинной особенностью живых существ. Обонятельный канал наиболее непосредственный анализатор, через который информация о внешнем мире передаётся человеку наиболее коротким путём. "Когда мы ощущаем запах, мы осуществляем наиболее непосредственный контакт с окружающим миром. Кроме того, между первичной воспринимающей поверхностью обонятельного эпителия и обонятельными центрами мозга только один синапс (в клубочке)"²⁹. "Рядом с обонятельным мозгом находится лимбическая система, отвечающая за наши эмоции. Поэтому все запахи эмоционально окрашены, все вызывают у нас те или иные эмоциональные переживания, приятные или же неприятные, "безразличных" запахов не существует. Именно запахи быстрее всего пробуждают память, и не логическую, а именно эмоциональную"³⁰. Соучастие в жертвоприношении требует именно такого, непосредственно-эмоционального, глубинного восприятия и отзыва, затрагивающего все существо человека.

Соответственно, реакция человека на запах, связанный с жертвоприношением, выявляет на эмоциональном уровне степень его готовности к общению с Богом.

Подобные эффекты знают все древние религиозные системы, использующие их в мистериальных действиях. Но в том-то и состоит сила христианского учения, что оно смогло

²⁷ <http://www.pravoslavie.org/biblicalstudies/Books/Dict J.html>.

²⁸ Агада, с. 176

²⁹ Райт Р. Наука о запахах. – М., 1966. - С. 122.

³⁰ Рязанцев С. В мире запахов и звуков. - М., 1977. - С. 195

активизировать старый культурный опыт, наполнить его необычными духовными устремлениями.

Медитативные практики, хорошо известные в эзотерических дохристианских культах, ввиду изживания исходных креативных импульсов становились фактически набором психотренинговых упражнений. В раннем же христианстве (здесь лучше применить термин православной аскетики - "умное делание"³¹) они рождались как бы из духа нового учения, проявлялись обновленными независимо от того, было ли их внедрение в практику непосредственным открытием верующих или сознательной адаптацией прошлого дохристианского опыта новых членов общины. Несомненно, элементы иудейских, сирийских, иранских, да и собственно греко-римских мистерияльных систем нашли себе здесь применение³².

Имея в виду слабую разработанность в идеологии первоначального христианства рационально-логических оснований, можно полагать, что именно мистические переживания составляли основу религиозной практики. Отсюда напрашивается вывод, что существо раннехристианского культового канона, и, следовательно, всей христианской культуры связано с непосредственным ощущением сверхчувственного начала, исключаящего необходимость проработки получаемого опыта рациональными способами, т. е. носит принципиально алогичный характер. В общем-то, об этом свидетельствует все раннехристианское мудрствование вплоть до IV в.

Раннее христианство подчеркивает свою приверженность к иррациональному. Свидетельством тому и знаменитое тертуллиановское *Credo quia absurdum* и стремление Киприана - до крещения знаменитого ритора - забыть все свои дохристианские знания, чтобы не затемнять изучение Писания. Исключения есть. Прежде всего, Климент и Ориген, которые впервые стремились создать целостную богословскую концепцию, опираясь на нехристианский мыслительный опыт - опыт неоплатоников и гностиков, но при всем значении их деятельности, в контексте II-III веков она выглядит нетипичной, хотя и закономерной формой диалога с нехристианами.

По-настоящему потребность интеллектуализации христианства возникает со времени декрета Константина, легализовавшего христианскую Церковь, т. е. после 313 года. Вскоре особую остроту приобретают внутрехристианские противоречия, существовавшие и до этого. Теперь они делаются главной проблемой. Не случайно IV век проходит под знаком

³¹ Здесь лучше применять термин православной аскетики «умное делание». Аскет IV века авва Евагрий определяет его так: «Делание есть духовный метод, очищающий страстную часть души» и далее: «Человек, посвящающий себя духовному деланию, правильно пользуется дарованными ему от Бога способностями» [Творения аввы Евагрия. - М., 1994. - С. 108, 125].

³² О медитации применительно к музыкальному творчеству интересно пишет Е. Чигарёва в статье «А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитации // Музыкальное искусство и религия. - М., 1994. - С. 104-117.

борьбы с ересями. Собственно в этой борьбе и ставятся центральные задачи систематизации основ веры, которые реализуются потом в догматах. Борьба с ересями в тот период - не есть борьба устойчивой сложившейся ортодоксальной позиции, которой противостоит нечто иное, а поиск приемлемой точки зрения для большинства церковных иерархов по тому или иному вопросу. Строго говоря, еретики становятся еретиками только тогда, когда происходит оформление официальной платформы.

Именно здесь становится насущным рациональное обоснование и соответственно шлифовка инструментов для такой работы.

Если согласиться с таким утверждением, то корни христианской культуры нужно искать не только в вербальных или конкретно-образных проявлениях, но в непосредственных чувственно-эмоциональных формах. Весьма показательна мотивация изображения креста у императора Константина по «Церковной истории» Евсевия Памфила: «Когда он очень хорошо ощутил (!) полученную от Бога помощь, то немедленно повелел, чтобы к руке собственного его изображения был приложен победный знак спасительной страсти Христа»³³. В полемике об иконопочитании Иоанн Дамаскин пишет следующее: «Если соразмерно с нашей способностью понимания, мы возводимся к божественному и несущественному созерцанию при посредстве чувственных (!) изображений, то почему неприлично изображать, соразмерно с нашею собственною способностью понимания»...³⁴ Звуковые модели, используемые в культовой канонической системе тоже фиксируют чувственные переживания, возникающие мистически. Не случайно культовая практика последующих столетий стремится к возможно более точному репродуцированию музыкального материала.

Строго говоря, его трудно считать, в полной мере, музыкой, и тем более музыкой в художественном понимании Нового времени. Речь идет о способах психофизического самовыражения человека, вхождение его в определенное эмоциональное состояние через «впевание». Вне такого выражения религиозная идея как бы и не существует, поскольку наиболее полно она реализуется именно в «интонированных» формах.

Мистическая глубина и ощущение причастности к Божественной сущности питает, так или иначе, все явления средневекового искусства. Однако в общей логике творчества сильнее обнаруживается рационалистическая установка. Видимо, сказывается то, что мистическая религиозная практика редко бывает массовой. Действительно, «сущность мистики обыкновенно полагается в стремлении к познанию Божества путём внутреннего чувства или непосредственного созерцания, возвышаемого и поддерживаемого строгою

³³ Свидетельства древних и славных святых отцов об иконах // Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих иконы или изображения. - Сергиев Посад, 1993. - С. 130.

нравственной жизнью, или аскетическими подвигами, направляемыми к подавлению страстей и к отрешению от всяких чувственных привязанностей, которые могут препятствовать «возвышению ума к Богу» и «чистоте сердца» (А. Вертеловский)³⁵. Ощущение растворения в Боге, или даже стремление к этому может проявиться лишь в исключительных случаях. В процессе творческого акта, осуществляется ориентация на рациональную теологическую идею, но с включением мистического момента. Естественно, при такой мировоззренческой многофункциональности художественный процесс должен был иметь определенную внутреннюю автономию, подчиняющуюся собственной формообразующей логике.

Разные установки к художественному творчеству в западном и восточном христианстве проявляются еще до раскола³⁶. Достаточно рано обнаруживаются и пристрастия к различным видам искусств. Например, если Восток делает акцент на внутреннем убранстве храма, на иконописи, которая, по словам П. Флоренского «есть метафизика, как и метафизика - своего рода иконопись слова»...³⁷, то на Западе наибольшее распространение получили скульптурные изображения Христа и распятие, в котором большее внимание уделяется символическому смыслу. В первом случае больше тяга к мистичности, сокровенности, во втором - рациональной теологичности, знаковости. Хотя, отличия в первом тысячелетии ощущаются скорее на уровне оттенков, большей тяги Востока к внутреннему «обожению» художественного творчества и большей изобразительности на Западе. По-настоящему указанная тенденция проявит себя после раскола. Е. Резников заострил проблему христианского искусства, введя оппозицию «искусства сакрального» и «искусства религиозного»³⁸. Стержнем сакральности он считает «стремление души навстречу Божественной трансцендентности»³⁹.

Проявление этого в культовой музыке исследователь находит в равной степени и на Западе и на Востоке. Однако, по его мнению, начиная с IX века в плане сакральности западная культовая музыка начинает деградировать. К XII веку музыкальное искусство становится просто религиозным.

Понятие сакрального искусства непосредственно сопряжено с понятием мистики. Фактически это способ выражения мистических переживаний в опосредованном виде.

³⁴ Там же, с. 118-119.

³⁵ Вертеловский А. Западная средневековая мистика и её отношение к католицизму. - Харьков, 1888. - Вып. 1. - С. 4.

³⁶ Св. Иоанн Рижский: «Западные народы по своей внутренней одарённости и развитию, по своему возрасту - народы юношеские, духовно незрелые... Здесь, на Востоке - обладание; там, на Западе - искание. Здесь - внутреннее пребывание в тайне с Богом, там - устремление ввысь, искание Бога в небесах» (Цит. по: Орехов Д. Русские святые и подвижники XX столетия. - СПб.:2000. - С. 167-168).

³⁷ Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. - М., 1972. - Сб. 9. - С. 142.

³⁸ Reznikoff Ge. La transcendance, le corps et l'icone dans les fondements de l'art sacre et de la liturgie // Nicee II. 787 – 1987 – P., 1987. – P. 378.

³⁹ Idem, p.382.

Сакральное искусство связано с мистическим опытом либо самого творца художественных образцов, либо мистика, находящегося в тесных отношениях с деятелем искусства, стимулирующего его воображение. Религиозное искусство имеет дело с уже «застывшими» следами мистических переживаний.

Безусловно, сакральное искусство не может быть насквозь стихийно. Так же как религиозное, оно пользуется достаточно стабильными конструктивными элементами. Однако, техника манипулирования этими элементами подчинена действию иррационального, мистического импульса. Религиозное же искусство оперирует ими на основе собственно художественных принципов, проверенных логически.

В разное время, в зонах действия различных христианских идеологий, так или иначе осуществляется переход от сакрального искусства к религиозному, однако, происходит это не синхронно и разными способами.

Для их описания, на наш взгляд, годится традиционная православная богословская классификация, где выделяется два главных направления поиска: «одно абстрактно-спекулятивное, другое - нравственно-практическое»⁴⁰, где первое наиболее ярко представляет Псевдо-Дионисий, второе - Симеон Новый Богослов. В первом - весь путь мистического движения распадается на три момента: катарсис, состоящий в «освобождении души от всякой разнообразной примеси»; фотизмоз - озарение души Божественным светом; телеиосис - «усовершенствующее познание созерцаемых тайн»⁴¹. Во втором направлении предполагается «преображение человеческой природы, в смысле некоторого как бы переплавления ее в горниле восторженной любви человека к Богу». Путь распадается на две стадии: праксис и феопия. «Наиболее заметную особенность этого направления составляет то, что на первое место здесь выдвигается посредство Логоса... Самый путь обожения совершается не столько на пути абстрактной спекуляции ума, сколько на пути глубоко интенсивных переживаний сердца»... «Венец мистического подвига и там, и здесь - экстазис. Но в первом случае экстаз представляет восхищение или «исступление» ума, во втором - восхищение и восторг чувства» (П. Минин)⁴².

То, что описано в мистическом богословии, есть результат духовного подвижничества уникальных мистически одаренных людей, выработавших рекомендации и методики приближения к тому или иному состоянию. Такой «перевод» необходим, поскольку личный мистический труд доступен не всем, ибо тяга к такому опыту существует у многих. Отсюда путь к сакральному искусству, которое выступает одним из заместителей собственно мистики.

⁴⁰ Минин П. Главные направления древнецерковной мистики // Мистическое богословие. - Киев, 1991. - С. 343.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, с. 344.

Альтернатива - сакральное или религиозное искусство - решается в каждое конкретное время исходя из степени «мистизированности» общества. Если мистический опыт рассматривается в социальном контексте как особая ценность, то можно говорить о высоком уровне ощущения сакрального и, следовательно, тяготения к сакральному искусству. Определить этот уровень достаточно нелегко, потому что он не зависит напрямую от числа подвижников-мистиков, сосредоточенных на той или иной территории в конкретный момент. Порой такая концентрация никак не связана со степенью «мистизированности» общества. Даже при низком уровне могут быть люди, активность которых создает ощущение мистического напряжения. Кроме того, подлинное переживание может легко быть подменено его имитацией или символом, что хорошо показывает Г. Флоровский, рассуждая об оппозиции иератического реализма - символизма.⁴³

Думается, состояние социальных аспектов мистической активности общества отражается в следующих параметрах:

1. Степень временной удаленности конкретного момента истории религии от ее первоисточника.
2. Частота появления выдающихся мистиков.
3. Степень мистизированности культа и образа жизни верующих.
4. Степень нравственного здоровья общества.
5. Соотношение мистических форм деятельности с немистическими и общественное отношение к каждой из них.
6. Уровень гомеостаза религиозной системы.
7. Степень восприимчивости к красоте.

При всем значении мистического начала, нельзя не видеть, что в христианском мировоззрении весьма велика роль рационализма, особенно весомо заявившего о себе в период схоластики. «Как мистика, так и схоластика, обе принимают за основу непосредственное прозрение Бога. Но схоластики принимают это прозрение или откровение данным извне, они опираются на чужой опыт, на авторитет Писания... Схоласт мыслит о Боге, мистик мыслит Бога... Для мистика сущность человеческой мысли и мысли Божественной - одно. Человеческая мысль - отражение Божественной мысли и следование ее движениям, поэтому она действительна. Бог мыслит себя в человеке» (М. Сабашникова)⁴⁴. Постепенное усиление рационального изменит смысл религиозного искусства и характер его отношения к основополагающим идеологическим установкам конкретной деноминации, прежде всего в западной и восточной ветвях религии⁴⁵.

⁴³ Флоренский Г., прот. Пути русского богословия. - Париж, 1937.

⁴⁴ Сабашникова М. В. Предисловие // Экхарт. Цит. раб., с. XXXVII.

⁴⁵ Спектр таких принципов, вероятно, должен быть связан только с наиболее устойчивыми концепциями, пережившими

Как известно, православие и католицизм оформились только после тысячи лет единого существования пусть и относительного (согласно А. Карташову, литургическое общение прекратилось со времён Маркелла Анкирского⁴⁶). Казалось бы, общность духовных процессов в течение столь длительного времени должна была породить общность культуры. Более того, логика религиозного искусства в обоих случаях сопоставима, хотя и не синхронна. Нельзя не заметить сильнейших взаимовлияний. Вспомним хотя бы роль византийской гимнографии в становлении западной певческой системы, значение эллинистического философствования для итальянского гуманизма Проторенессанса, деятельность греческих мастеров искусств в западных странах (например, Эль-Греко). Не менее значительно выглядит и действие обратного импульса. Достойны внимания в этом смысле многие западные художники, архитекторы, мыслители, работавшие в России XV-XVII веков, мастера, создавшие партерный стиль, парсуну и многие другие формы искусства. Несмотря на это, культуры православного и католического мира суть две различные культуры, расхождения между которыми значительны не только на технологическом, но, прежде всего на мировоззренческом уровнях. По многим параметрам они представляют собой две равновесные самостоятельные культурные системы.

Где же корень противоречий этих конфессий, выросших из одного корня? В какой сфере сознания можно искать подходы для осознания их расхождения? Очевидно - в мировоззренческих представлениях IV-V веков. На востоке наиболее последовательно они просматриваются в трудах капподокийских отцов и Псевдо-Дионисия, в латинской традиции - у Аврелия Августина. Ключевым вопросом, на наш взгляд, является отношение к человеческому разуму. Если на Востоке этот момент не относится к числу основополагающих, то для Августина - это один из определяющих компонентов системы.

По большинству позиций Августин последовательно иррационален, может быть даже более, чем другие современные ему богословы, но именно поэтому для него важно найти место разуму человека в системе творения. Именно он сформулировал позицию: «Взгляд души это - разум»⁴⁷. Для Августина разум - творец наук и искусств, т. е. обладает высокой

полосу взаимных конфликтов и столкновений, оформившихся на определенной территории в доминирующую систему. Прежде всего, это относится к римско-католической и греко-православной Церквям, а также монофизитам и несторианам, создавшим, хотя и локальные, но устойчивые традиции. Другие, иногда очень динамичные и популярные учения, но оставшиеся лишь штрихом в истории (арианство, донатизм, монотанитизм), а также восходящие к манихейству - пелагианство, богомилство, альбигойские деноминации, - вряд ли могли породить достаточно самостоятельные типы художественного творчества, несмотря на то, что в ряде случаев, тенденция к этому была несомненно. Например, неортодоксальное решение тринитарного и христологического вопросов, при котором Христос рассматривается как человек особого духовного уровня, а не ипостась Божья, располагало к тому, чтобы рассматривать всю культовую систему чисто символически, а не сакрально-мистически. Это в свою очередь определяло характер художественного творчества иначе, нежели в ортодоксальных учениях. Вероятно, подобные подходы ощущались современниками, не случайно ведь Амвросий Медиоланский сочинял внебогослужебные гимны в духе народных песен в оппозицию арианским. Интересно, какой был бы путь у европейского искусства, окажись арианство доминирующей идеологией?!

⁴⁶ Карташев А. Вселенские соборы. - М., 1994. - С.52-56.

⁴⁷ Августин. Монологи. - Алма-Ата, 1992. - С. 24.

когнитивной способностью, хотя и недостаточной для познания Бога. Человеческий разум способен творить. Данное свойство человеческой души мыслитель увязывает с идеей Бога. «Вкратце мысль блаженного Августина можно выразить следующим образом: в душе человека есть ум, в котором хранится запас познаний: это есть подобие Отца. Ум рождает мысль или сознательный образ себя самого и внешних предметов - это есть подобие Сына. Ум, сознание или мысль, соединённые между собой движением воли или чувством любви, составляют подобие Святого Духа»⁴⁸. Эту установку Августин не абсолютизирует, и, тем не менее, затронув такую «струну», он вызывает желание «сыграть» на ней у своих последователей и преемников. Чем дальше в историю католичества - тем сильнее акцентируется именно эта проблематика. Итог - концепция Фомы Аквинского. Через восемь столетий «ангельский доктор» создал теорию, по многим позициям противоположную августиновской, однако, нельзя не видеть их однопорядковость, вращение вокруг близких вопросов.

Отражения мировоззренческих позиций, заключенных в теологических текстах, обнаруживаются в определенные моменты в догматике и культовом укладе, художественном творчестве и особенностях быта.

Показательна в этом отношении история различий в догматике об исхождении Святого Духа, который в православии связан только с ипостасью Бога-Отца, в католицизме - Отца и Сына. Известно, что Никео-Константинопольский символ веры зафиксировал формулу, которой придерживается православная Церковь. Добавление *et filioque* возникло на III Толедском поместном соборе 589 года. По сути, такая установка акцентирует особую значимость в Троице ипостаси Бога-Сына и его земной инкарнации - Иисуса Христа. В некоторой степени такая позиция повышает значение человека, к сущности одноприродной земному образу Христа и, следовательно, человеческих качеств, среди которых разум является весьма важным.

Традиционно в религиозной и религиоведческой литературе указанную переакцентуацию связывают со стремлением повысить значимость Церкви как земной организации в жизни христиан. Действительно, во многом именно вследствие изменения в догмате, Западная Церковь достигла своего административного могущества. Однако думается, основополагающий импульс заключается не в фискальных притязаниях иерархов. Несправедливо видеть в духовных лидерах Церкви только заправских конъюнктурщиков. Состояние религиозной атмосферы VI века не располагает к таким оценкам. Именно в это время как никогда гармонично соотносятся друг с другом мистические, интеллектуальные,

⁴⁸ Городцев П. Очерки христианского православного вероучения. С указанием и кратким разбором разностей католического, лютеранского и реформаторского вероисповеданий. - СПб., 1893. - С. 50.

художественно-творческие и хозяйственно-организационные усилия христиан.

В V-VI веках Церковь располагала уже систематизированным компендиумом христианских знаний, оформленным Бозцием и Кассиодором, но не потеряла еще свежести живого религиозного чувства, чему свидетельством, к примеру, гимны Венанция Фортуната. Показательно, что именно то время дало одного из выдающихся деятелей западного христианства, в личности которого совместились качества политика, писателя, христианского мыслителя - папу Григория I Двоеслова.

В политическом отношении возможные властные притязания церковных иерархов выглядят довольно сомнительно. Мало вероятно, что они вообще в тот период могли быть: большая часть земель, опекаемых епископами, включая сам Рим, находились под властью византийского императора, который утверждал главу римской церкви. Церковный владыка вообще вряд ли мог себя чувствовать хозяином положения.

Любопытно также, что Собор, принявший поправку к символу веры состоялся в Толедо - городе, входившем в королевство вестготов, лишь за два года до этого, в 587 г., перешедшем из арианства в католичество. Можно ли, учитывая все перечисленные обстоятельства считать причиной изменения в догматике внебогословские обстоятельства?

Более убедительным представляется обратное обоснование: церковный уклад христианства сложился вследствие догматического уложения, детерминированного мировоззренческими импульсами.

В своей апологетике католики ссылаются на авторитет «западных и восточных отцов церкви: св. Афанасия, Василия, Епифания, Кирилла Александрийского, Августина, Льва Великого, Иоанна Златоуста, Амвросия, Григория Нисского»⁴⁹.

В свою очередь, реализация догмата в культовом каноне делает обусловленными и использование опресноков в евхаристии, и причащение мирян под одним видом, и celibat священнослужителей и т. д. Здесь, конечно, сказывается осознание Церковью своей социальной роли и стремление к ее усилению. Непосредственно августиновское мирозерцание определяет только сферу чистой духовной деятельности, но через нее влияет на весь жизненный уклад.

Взять, к примеру, принцип догматотворчества. Если бы речь шла только о коррекции идеи исхождения Святого Духа - можно было бы по-разному интерпретировать причины его введения. Но вся история католичества демонстрирует догматотворчество именно как принцип. Самые знаменитые положения: догмат о чистилище (Флорентийский Собор 1439 г.), догмат о непорочном зачатии Марии ее матерью Анной (провозглашен папой Пием IX в 1854 г.), догмат о папской непогрешимости (I Ватиканский Собор 1870). Мы имеем дело с

⁴⁹ Около-Кулак А., свящ. Краткое изложение истин римско-католической веры. - СПб., 1908.-С. 13.

целенаправленной линией обновления мировоззренческой концепции католицизма. Нет сомнения, что это следствие установки на непрерывность творения мира через Церковь, которая в свою очередь восходит к идее креативной силы разума.

То же самое проявляется и собственно в теологии, тесно связанной с догматотворчеством. Как известно, здесь проявляется последовательная рационализация ментальных узлов в схоластике, завершившаяся оформлением целостной системы миропонимания Фомы Аквинского, дальнейшее рационалистическое развертывание вплоть до неотомизма⁵⁰.

Важно еще и то, что в восточном христианстве, где в мировоззренческой системе проблема разума не стояла так остро, направленность мыслительного процесса выглядит совершенно иначе. Православный спектр религиозности значительно больше ориентирован на эмоционально-мистические позиции. При всей важности понимания христианских истин, - вчувствование в них, принятие в качестве непосредственной направляющей силы, не требующей особого объяснения, важнее. Такая позиция, декларированная у капподокийских отцов, получила системное оформление в трудах Псевдо-Дионисия, в его апофатическом богословии. Показательно, что если капподокийцы дали импульс и Августину, то Псевдо-Дионисий, предложив свою интерпретацию, уже не ориентирует на рациональные позиции. Об этом свидетельствует опыт Эриугены, который пытался пересадить идеи восточного мыслителя на западную почву фактически пришел к пантеизму: сциетизация апофатической модели неизбежно приводит к ее разрушению, поскольку держится не столько на логической обусловленности, сколько на ощущении целостности, идущей не от понимания, а от принятия трансцендентального знания. Это тип рефлексии, более близкий художественному, нежели логическому.

В. Бычков выражает особенность православного сознания в Византии следующим образом: «На уровне византийской «теоретической эстетики» канон функционировал в оппозиции «образ-канон», противостоящий антиномии философско-религиозного уровня «миф-догмат». На уровне художественной практики он являлся в какой-то мере формальной реализацией и снятием центрального понятия византийской эстетики - «образ»⁵¹.

Вместе с тем, православие не приходит и к отрицанию интеллектуальных усилий на пути к Богу, как это, например, сложилось в исламе или декларировалось некоторыми идеологами протестантизма. Путь разума существует, хотя значение его все-таки не равно пути веры.

Православие уравнивает возможности богопознания через рациональную и эмоциональную сферы человеческого сознания. Это позволяет создать достаточно устойчивую модель, способную в течение многих веков сохранять неизменность и при этом

⁵⁰ Сергей (Страгородский), архиеп. Православное учение о спасении. - М., 1991.

⁵¹ Бычков В. Византийская эстетика. - М., 1977. - С. 149

приспособляемость к изменяющимся обстоятельствам без каких-либо значительных внутренних трансформаций. Даже в период кризиса эта модель ведет себя не так как католическая.

В основе своей эта ветвь христианства ориентирована на охранительность. Мыслительные процессы здесь не стимулируются в направлении изменений. Фактически после патриотического периода православие не знает догматотворчества. До рубежа XIX века в православной ойкумене не появлялось и попыток создать целостную религиозно-философскую концепцию. Более того, когда таковая все же появилась - метафизика Всеединства, - то, строго говоря, она не оказалась в полной мере православно детерминирована. Не случайно, В. Соловьев во многом тяготел к католической интеллектуальной традиции и даже к вероисповедальному общению с католиками. Показательно, что в истории православной культуры слабо прорастают рационалистические концепции. Появившись же они, как правило, не находят широкого понимания и поддержки: будь то попытки возродить чистые формы философствования в Византии XI века (Михаил Пселл, Иоанн Итал) или в Грузии (Иоанн Петрици), попытки ставить общечеловеческие проблемы под углом зрения неоплатонизма в начале XVIII века (Григорий Сковорода), не говоря уже о собственно религиозных инновациях (стригольничество, ересь жидовствующих). Действительно, до второй половины XVII века в России, а на Балканах еще и в XIX веке православное население почти не знает нерелигиозной духовности. Не случайно, центральные фигуры среди православных мыслителей ориентированы на практические деяния больше, нежели на создание теоретических конструкций. Фигуры Иоанна Дамаскина, Григория Паламы, Сергия Радонежского, Серафима Саровского интересны, прежде всего, как личности в целом, а уж потом как авторы каких-либо текстов, если они вообще у них есть. Закономерной в таком контексте выглядит и коллизия, возникшая с православными теологами, которые специализировались на писательской деятельности: Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович в России, Матфей Грамматики в Болгарии, Георгий Бранкович в Сербии, монах Евстафий, игумен Феодосии в Молдове и т. д. Нельзя сказать, что их труды не пользовались уважением, но никаких церковных отличий они не получили. В то время как в католическом мире деятели интеллектуального поприща отмечаются особым званием «Доктор Церкви».

Итак, несмотря на общность основных духовных принципов, ортодоксальное христианство имеет импульс к внутреннему разделению уже с IV века. Конечно, «православная Церковь не была бы тем, что она есть, если бы не имела Святого Киприана и Блаженного Августина, Святого папы Григория Двоеслова, так же как и Римско-Католическая Церковь не могла бы обойтись без Святых Афанасия Великого, Василия

Великого, Кирилла Александрийского» (В. Лосский)⁵². Тем не менее, нельзя не согласиться и с французским священником М. Конгаром, который, отмечая итоги развития христианского общества в разных конфессиональных традициях, писал, что «мы стали различными людьми. У нас Один и Тот же Бог, но перед ним разные люди и не можем одинаково мыслить о природе наших к нему отношений»⁵³.

Весьма отчетливо мировоззренческие различия в двух христианских деноминациях проявляются в художественном творчестве. В связи с этим важно рассмотреть ситуацию в искусстве православного и католического историко-культурных ареалов подробнее.

Главное различие художественных канонов на Западе и Востоке Европы заключается в том, что католический вариант характеризуется большим диапазоном в смысле возникновения новаторских элементов и форм творчества, в то время как в православии всемерно господствует традиция, неукоснительное следование эталону, стремление к максимально точному репродуцированию инварианта.

Если архитектура Запада развивалась по восходящей от базилик Аахена к храму романской конструкции, а затем к готическому собору и, наконец, ренессансной архитектуре Брунеллески, то на Востоке в течение V-IX веков утверждается возникший еще в первые века христианства крестовокупольный тип церковного строения, а с того момента, когда он нашел всеобщее признание в православном мире, до сего времени это - единственная архитектурная форма (храмы «вписанного креста», «на четырех колонная», «пятичастный» являются устойчивыми вариантами указанного типа⁵⁴).

Живопись в условиях католичества пошла по пути постепенного расшатывания иконографического общехристианского канона I тысячелетия, который до Джотто, оставаясь управляющим конструктивным принципом, подвергался значительным изменениям, а после этого мастера «ушел» в подтекст художественного произведения настолько глубоко, что для его обнаружения требуется специальное искусствоведческое исследование⁵⁵. Напротив, восточно-христианская живопись на протяжении всей своей истории до конца XVII века оставалась строго соответствующей канонам, закреплённым в период борьбы за иконопочитание.

Аналогичные закономерности обнаруживаются и во всех других искусствах. Литературные жанры - хронографии, агиографии, торжественной проповеди, исповеди и др., рано ушедшие на периферию творчества на Западе, в православном мире вплоть до петровской эпохи не теряли своей актуальности, иногда достигая высоты подлинных

⁵² Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. - Киев, 1991. - С. 100.

⁵³ Congar M. -J. Chrétiens desunis, principes d'un "oecumenisme" catholique. - P., 1937. - P. 47.

⁵⁴ Яковсон А. Л. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. - Л., 1985.

⁵⁵ Данилова И. В. От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы Кватраченто. - М., 1975.

шедевров («Хронография» Михаила Пселла, «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого, «О письменах» черноризца Храбра).

Скульптура, активно и разнопланово развивавшаяся у католиков с XII века, нашла весьма скромное место в художественной системе православия. То же можно сказать о театре. Если на Западе он возродился в период позднего Средневековья как компонент литургического действия (литургическая драма) и в последующие века, выйдя из церкви, продолжал оставаться под опекой духовных властей, по крайней мере, в виде литургической драмы на паперти, миракля и мистерии, а также моралитэ; если сугубо светские жанры - «игра», фарс, соти - хотя и не поощрялись Церковью, но не вызывали ее гнева (соти, в силу своей политической остроты были запрещены королевской властью), то на Востоке этот вид искусства оказался приемлемым только во времена Алексея Михайловича, то есть в XVII веке, в основном, как «заморская» диковина, и лишь на несколько десятилетий раньше на Украине⁵⁶.

З. Модзалевский считает театрализованность родовой чертой самого католического культа с раннесредневековых времён. По его мнению, уже тогда (пятая месса воспринималась как аналог трагедии, священник, обозначающий Иисуса - трагического героя, храм - театр⁵⁷. В таких условиях нет ничего удивительного, что театр приобретает ключевое значение в художественном процессе, чего нельзя сказать о культуре православного мира.

Наконец, культовая музыка. На Западе она развивалась по линии интенсивных поисков новых композиционных форм и жанров на основе григорианского канона, пройдя несколько основных этапов эволюции: расширение образной выразительности за счет введения в григорианский напев тропа (горизонтальная трансформация); отработка новых выразительных средств через многоголосие (вертикальная трансформация); эмансипация мелодических линий внутри многоголосья и разрушение литургической первоосновы музыкальной композиции (структурная трансформация). История восточно-христианской музыки представляется принципиально отличной. Здесь невозможен уже первый этап качественных изменений - горизонтальная трансформация, так как исходным пунктом развития музыкального творчества было варьирование в заданных пределах. Если западная модель музыкальной деятельности предполагает опору на достаточно ограниченный круг законченных мелодий, каждая из которых предназначена к заключению в литургию в определенном месте, то на Востоке большее значение имеет набор попевок, складывающихся более или менее свободно в распевы. В результате, на Западе IX века литургическая монодия как форма творчества начинает деградировать, а затем окончательно

⁵⁶ Софронова Л. Старинный украинский театр. - М, 1996.

⁵⁷ Modzalewski Z. Estetika sredniowiecznego dramatu liturgicznego // Roczniki humanistyczne. – Lublin, 1964. – T. XII. – S. 5.

окостеневают в кодексе. С этого времени, компоненты, образующие художественную конструкцию, приобретают все более жесткую функциональную закреплённость, они почти не поддаются комбинированию и контаминациям. Творческое начало может реализоваться лишь путем внесения дополнительных выразительных средств. Отсюда экстенсивный характер западноевропейского искусства и, как следствие, динамизм смен творческих принципов⁵⁸.

Напротив, нормы восточно-христианского культового музыкального творчества позволяют создать множество полноценных образцов при минимуме средств, фактически без новаций. Связано это с тем, что здесь определенную смысловую нагрузку несут сами по себе структурные элементы, комбинирование которых предполагает свободную вариантность. В восточноевропейском искусстве Дух важнее Буквы. Каждый образец художественного творчества при всей кажущейся похожести на другие, если он выполнен настоящим мастером, глубоко духовен и неповторим.

Разность путей западного и восточного христианства представляет собой выражение диалектики стабильного и мобильного, статического и динамического: внутренняя метафизичность западного искусства требует динамического внешнего изменения вплоть до распада изначально заданной системы, а гибкая многозначность художественного творчества Восточной Европы определяет стремление к внешней статичности в художественном процессе.

Различия путей западного и восточного религиозного художественного творчества выглядят глубокими между X и XVIII столетиями, хотя имеют несомненную общность в первом тысячелетии и при всех различиях, несомненно, резонируют друг другу в последние века.

В период до Великой схизмы (трудно сказать какой - 1054 г. или фотианского раскола 867 г.) художественный строй христианства представляется достаточно гомогенным. Причем, как показывают искусствоведческие исследования, западная традиция более скудна и во многом питается импульсами, идущими с Востока, особенно в иконописи и музыке⁵⁹. Тем не менее, духовные импульсы отличаются друг от друга. По сути, они определяются теми же моментами, что и религиозность в целом.

Православная религия, характеризуя в богословских трудах отношения Бога и мира, подчеркивает, что «мир иноприроден Богу», хотя «Бог Сам Собой, Своей собственной силой, создал мир, создал всецело и по форме и по веществу»⁶⁰. В этом догматический принцип и

⁵⁸ Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. - Л. - М, 1964.

⁵⁹ Wellesz E. Eastern Elements in Western Chant. – Boston, 1947.

⁶⁰ Алипий (Кастальский-Бороздин), архим., Исая (Белов), архим. Догматическое богословие. - Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. - С. 161.

не различается с католическим. Однако при интерпретации Трехипостасности возникают значительные расхождения. «Если на Востоке Дух исповедуется равным Отцу и Сыну, а потому в Православии царствует Дух, духовная свобода и созерцание Живого Бога, то на Западе Дух мыслится в подчиненном положении, отсюда и другое понимание Таинств, боязнь всего таинственного, рационализация христианства»⁶¹.

Художественное творчество при православном подходе, как сущность, прежде всего духовная, непосредственно несет в себе часть Божественного начала. Поэтому Храм может быть понят как «Дом Бога» (*kiriakon*), гораздо более непосредственно, чем на Западе, иконостас - окно в запредельное, икона - материальная оболочка Невидимого, мелодия - глас Всевышнего. Искусство как средство богопознания здесь иррационально по сути. Художественной задачей культового канона является обеспечение определенного эмоционального состояния у молящихся, что в значительной мере отличает искусство православия от католического, где немаловажно соблюдение правил формальной организации само по себе, что увеличивает роль рационалистического начала в творчестве.

Главная цель восточно-христианского искусства - найти адекватное выражение сущности трансцендентного. Внешняя сторона не столь принципиальна. Допустима любая форма, если она соответствует мировоззренческим принципам. Поэтому многообразен иконографический канон православия. Здесь кроется возможность бесконечного варьирования храмовой конструкции, создания множества различных распевов на материале октоиха и постоянного обращения к традиционным литературным жанрам для реализации актуальных задач.

Католическое мировоззрение отталкивается от идеи непознаваемости Бога. Здесь Бог в большей степени, чем в православии отдален от мира. Реальный мир порожден Богом, находится в зоне его внимания, но не имманентен ему даже в наиболее высоких духовных проявлениях. Таким образом, литургический материал ближе к символическому выражению Божественной идеи, нежели непосредственному проявлению сущности трансцендентного. Отсюда задачей художественного творчества становится максимально точное сохранение структуры этого символа, его внешних особенностей. Желательно репродуцировать эталон максимально точно во всех деталях. Однако, очевидно, что ни мировоззренческие, ни художественные потребности не могут долго регулироваться простым повторением. Если столь необходимо соблюсти все атрибуты формы, важно иметь какую-то иную возможность развития. Выход подсказывает сама идеология постулатом о разуме: так как человек наделен мыслительной способностью, хотя и не столь мощной, чтобы постичь Бога, ее можно приложить к продукту Божественной деятельности, чтобы приблизиться к познанию сверхсущности. Иначе говоря, можно попытаться объяснить, истолковать, уточнить

⁶¹ Там же, с. 280.

некоторые моменты Божественного символа, а, следовательно, внести в художественную конструкцию дополнительные элементы. Кстати, с расширением выразительных средств увеличивается семантическая значимость символа и степень эмоционального воздействия на потребителя искусства. Дав возможность внедриться в художественный процесс неканоническим элементам, идеология католицизма не могла уже обеспечить в нем содержательную нормативность. История западноевропейского искусства Средневековья аналогична истории католической теологии.

Западноевропейская теология в каждую эпоху создавала самостоятельные концепции, опирающиеся на догмы религии, которые с течением времени все чаще стали выноситься «за скобки». Путь, проделанный ею от ранних схоластов IX века через Ансельма Кентенберрийского, Альберта Великого, Фому Аквинского к сциентизму Дунса Скотта и Оккама, - свидетельствует об этом.

«Содержание для средневековой мысли было уже дано в готовом виде: она (мысль – *А. Л.*) должна была только развить, истолковать и изложить его возможно обстоятельно и убедительно. Этим обуславливалась основная черта схоластической философии: её недоставало свободы, творчества, оригинальности; это была наука толкования текстов; она возглашала авторитеты, а не изучала прямо действительность... Тот факт, что схоластика выросла на логике, обусловило формально-логический её характер... Схоластика выработала удивительно точный язык и привычку к строгому, последовательному мышлению, которые оказали большую пользу в дальнейшем развитии науки»⁶².

В создании мировоззренческих систем особое значение имела экзегеза - метод выявления сущностных признаков того или иного понятия, трактовки семантики символа. Как известно, в ней возможны три уровня обобщения: этимологический, концептуальный, спекулятивный⁶³. Первый - экзегеза слов в грамматическом смысле; второй - мыслей автора, комментирующего текст; третий - создание новых систем, построенных на основе того или иного сакрального высказывания. Если первоначально толкования имели целью решение чисто прикладных задач осмысления сложных моментов в Священном Писании, позднее они стали все больше автономизироваться, приобретать самостоятельность, что привело к идеологическому кризису XII века.

Искусство, подобно теологии, тоже стремилось «истолковать» собственными средствами божественный символ, который запечатлен в художественном каноне. Закономерно, что «экзегеза» в искусстве разрабатывала те же принципы обобщения, что и богословская экзегеза. Их можно легко обнаружить в истории живописи, где в иконографический канон

⁶² Ивановский В. Мистика и схоластика XI-XII веков: Ансельм Кентенберрийский, абеляр, Бернар Клервоский. - М., 1897. - С. 9.

⁶³ Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии: Латинская патристика. - М., 1979.-С. 11-13.

внедряются факультативные детали, постепенно приобретающие все большее значение, расшатывающие изначальные нормы, вплоть до окончательного распада общехристианской модели канона в творчестве Мазаччо. Те же тенденции обнаруживаются в развитии архитектуры, демонстрируют расширение и усложнение на протяжении веков конструкции однефной базилики. Они очевидны и в истории театра, само рождение которого связано со стремлением углубить выразительные средства литургии. В литературе ситуация выглядит аналогично, так как в Средние века литература часто есть непосредственная форма теологического высказывания. Достаточно ясно прочитывается указанная тенденция и на логике музыкального творчества.

Степень «причастности» художественного творчества, развивающегося в лоне культа к мировоззренческим доминантам была весьма высокой, особенно в католицизме, который в течение всей своей истории стремился к религиозному осознанию всякой духовной деятельности. «Если сейчас еще непонятно религиозное значение какой-нибудь кристаллографии, то - вне всякого сомнения, эта непонятность - временная и преходящая» (Л. Карсавин)⁶⁴. Наиболее последовательная реализация этого подхода, впрочем, была возможна только в Средневековье, в силу того, что в то время эстетические нормы одновременно являлись и теологическими. Между ними не существовало промежуточных звеньев до тех пор, пока рационалистические доминанты не нарушили глубинных оснований сакрального искусства⁶⁵.

Тяга к рационализму оставляет свои следы даже на мистическом богословствовании, отражается на духовной жизни общества в целом. Под постоянным натиском рефлексий сакральное искусство как бы «устаёт», теряет свежесть, остроту. Естественно, немедленно начинают проявляться свойства, ориентированные на охранительность внешних признаков того, что возникает при живом сакральном начале.

В западной церкви, где воздействие рационального было гораздо откровеннее и сильнее, чем на Востоке, потеря сакральности в искусстве обнаруживается раньше - уже с IX века (параллельно с зарождением богословской схоластики). В православии первые признаки этого можно найти в Византии XIV - начала XV вв.

Встряска же, которую переживало русское православие при Никоне, содействовала значительному усилению рационально-логических оснований в художественном творчестве и открыла путь для внедрения западных творческих методов, а с ними и соответствующих эстетических принципов. Закономерна переориентация православного искусства на

⁶⁴ Карсавин Л. П. Католичество. - Пг., 1918. - С. 53.

⁶⁵ В искусстве проявление теологичности имеет весьма обобщенный характер, отражает лишь самую общую направленность движения богословской мысли. Одни и те же художественные явления можно интерпретировать с различных теологических позиций.

западную модель, которая произошла в масштабах истории обвалью быстро - в пределах половины столетия. Резкое изменение в художественной деятельности проходило одновременно с изменением в богословствовании, где усилилась тяга к формальным построениям, к разработке рационалистических идей, т. е. проявились свойства, близкие западному христианству⁶⁶.

В результате реформы духовная жизнь русского православия разделилась на две зоны: охранительно-мистическую в старообрядчестве и умеренно-рационалистическую в новообрядческой Церкви. В целом, православие сохранило самобытность, нашло путь отличный и от протестантизма, и от католичества. Оказалось менее удаленным от христианства Отцов Церкви и первых Вселенских Соборов, что сказывается как на общинном укладе и культовой (в частности, художественной) канонической концепции.

⁶⁶ Об этом существует большая литература. Например, обзор: Флоровский Г. Путирусского богословия. - Вильнюс, 1991.

Глава 3. ОБЩЕХРИСТИАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЙ КАНОН

В первые века истории христианской религии музыкально-культовая деятельность имела общие принципы во всех регионах христианской ойкумены. Тогда и сложились хоть и различающиеся во внешнем проявлении, но близкие друг другу по внутренней сущности формы, которые можно объединить понятием «общехристианский музыкально-культовый канон». По догматическому определению, его можно было бы назвать «православным», поскольку в период становления все древние церкви, не допуская ересей были православными и именно их опыт сохраняет православие. Однако, начиная с IV (Халкидонского) Вселенского собора, часть христианских общин (не принявших его решений) и существующих до сих пор, перестали быть православными по догматике, но сохранили внутренний строй культа и, соответственно, музыкально-культового канона. Даже после Великой схизмы 1054 года в западной церкви далеко не сразу начались процессы размытия древнего музыкально-культового уклада. Т. е. расхождения в догматике многие века не меняли систему музыкально-культового канона, который оставался общехристианским, хотя существовал не только в православной церкви.

В настоящей главе проследим, что происходило с этим каноном в западной культовой практике в средние века.

Совершенно очевидно, что музыкальный канон западноевропейского средневековья, такие как в других частях христианского мира и связан, в первую очередь, с культовым материалом древних форм литургии, на их основе сложились певческие традиции, из которых исходят все церковно-певческие модели. На его основе происходит эволюция различных форм профессионального музыкального искусства в Западной Европе, причем не только в рамках культовой системы, но и в средневековом светском искусстве, хотя, конечно, не столь непосредственно.

Прежде всего, затронем проблему с мировоззренческих позиций. Обратимся с этой целью к труду П. А. Флоренского "Иконостас", специально посвященному религиозной детерминации художественного творчества.

Флоренский занимается проблемой канона, прежде всего, в иконописи, но положения им сформулированные, могут, по нашему мнению, в равной степени быть приложенными к любому искусству.

Не изучая собственно средневековье, исследователь дает универсальный ключ к культовому каноническому творчеству. "Иконостас" представляет собой, в некотором роде, квинтэссенцию способа отражения религиозной веры в художественной форме на теоретическом уровне.

Исходным тезисом автора является положение, что "в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает ноумены вещей и, напитавшись, обременяется ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжение облекается в символические образы - те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение"¹. Отсюда, вся структура храма, как во временном, так и пространственном аспекте, есть способ отражения пути восхождения к Богу и обратно. Говоря о пространстве храма, Флоренский отмечает: "Ядро храма намечено оболочками - двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец. Храм, есть лестница Иаковлева, и от видимого она возводит к невидимому, но весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область, оторванная от мира, пространство неотмирное"².

Находясь перед алтарем, человек имеет возможность лицезреть невидимое Божество, но поскольку духовные силы земного видения слабы, и далеко не каждый способен преодолеть материальную оболочку, внутренним духовным чувством постичь божественное, в храме необходимы опоры, нужен "костыль духовности"³. Такую роль в православном соборе, по соображению Павла Флоренского, играет иконостас - "способ изображения тайных и сверхъестественных зрелищ"⁴. Думается, несмотря на ряд конструктивных отличий в правилах оформления, интерьер католического храма выполняет такую же задачу.

Переходя непосредственно к технике исполнения иконописных работ, русский мыслитель отмечает, что "если даже в области чувств, наблюдаемых с детства непрестанно, художник ищет себе натуры, хотя аналогичных предметов видел бесчисленное множество, то не величайшая ли наглость притязать на изображение мира сверхчувственного, в полной отчетливости даже святыми, созерцаемого урывками и едиными мгновениями, со стороны вовсе его невидевших?"⁵. Таким образом, допустимым творчеством является только одно - творчество по образцу, заданному традицией, восходящей к тем редким объективным образам, которые открывались подвижникам церкви, то есть - каноническое творчество. По словам протоиерея Г. Нефёдова: «Истина Христова по самой своей природе не может быть индивидуальной. Соприкосновение со Светом Христовой Истины несёт в себе просвещение разума, воли и всей жизни исповедника»⁶. "Канон никогда не служит помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были оселком, на котором ломались

¹ Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. - М., 1972. - Сб. 9. - С. 89.

² Там же, с. 96.

³ Там же, с. 97.

⁴ Там же, с. 98.

⁵ Там же, с. 99.

⁶ Там же, с. 103.

ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутою человечеством, канонические формы высвобождают творческую энергию к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождают от необходимости творчески твердить зады. Требование канонической формы, или, точнее, дар человечества художнику канонической формы, есть высвобождение, а не стеснение... Истинный художник хочет не своего во чтобы то ни стало, а прекрасного, объективно прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит он об истине"⁷.

Стремление к отказу от канона богослов комментирует так: «Художник по невежеству своему воображающий, - писал П. Флоренский, - будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом деле художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчество»⁸.

В работе Флоренского нет непосредственного анализа музыкального канона, ни русского, ни тем более западного, но косвенным образом он высказался по вопросу о существовании канонической формы в музыке, дал ключ к осмыслению музыкального текста с позиций литургического канона. Так, отмечая невозможность включения органа в православную литургию он пишет: "разве непосредственно не ясно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки органа, как таковые, то есть независимо от композиции музыкального произведения, непереносимы в православном богослужении. Это дано непосредственно на вкус, непосредственно, помимо теоретического рассмотрения, не вяжется в сознании со всем богослужебным стилем, нарушая замкнутое единство богослужения... Эти звуки как таковые слишком далеки от четкости, от "разумности", от словесного, от умного богослужения православной церкви, чтобы послужить материей ее звуковому искусству"⁹. И далее, отмечая соответствие земной плотности органной музыки католицизма эпохи Возрождения и последующих веков, он находит соответствие им в масляной живописи: "исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут, несомненно, есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мироощущения, хотя и в разных областях"¹⁰. Здесь

⁷ Там же, с. 118.

⁸ Там же, с. 116.

⁹ Там же.

¹⁰ Bartkowsky B. Polskie spewy religijne w zywej tradycji: Style i formy. – Warszawa, 1987. – S 121.

подчеркивается единство "метафизического корня" и конкретной материальной формы, существующей в различных художественных видах. Можно возражать против ортодоксально-православного понимания значения инструментальной музыки, что неоднократно делалось католическими теологами, но несомненно, что в культовой системе мировоззренческие представления находят в каждом особом случае свои способы художественной реализации, при этом все явления искусства находятся в родстве, отличаясь лишь на языковом уровне. Канон же, как средство перевода метафизических категорий в план художественного творчества, становится центральным элементом построения художественно-мировоззренческой иерархии в богослужебной практике.

Если же рассматривать его функционирование не с позиций богословия, а с точки зрения "земных" реалий, то выявляется роль канона как средства выражения мировоззренческих представлений. Это константная структура, позволяющая материализовать наиболее устойчивые принципиальные моменты идей, не отвлекаясь на частности, текущие, преходящие события. В этом ключе, видимо, следует интерпретировать "сверхчувственный мир" Флоренского, который является для него объективной реальностью. Можно исходить из того, что реальный мир представляет собой систему, в которой константные основы проявляются через сиюминутное. Стремление вникнуть в существо действия мирового механизма неизбежно влечет необходимость создания его "очищенной" модели или в целом, или в отдельных узлах. Такое моделирование требует стабильности, четкой обоснованности каждой детали. Естественно, добившись логической обусловленности каждого элемента, после длительного тщательного отбора, трудно предполагать, что возможно построить другую модель на тех же принципах. Следовательно, канон как система художественного отражения может быть эффективным средством реализации мировоззренческой идеи при тщательном максимально близком репродуцировании образцов, созданных в соответствии с ним. Этим объясняется устойчивость канонической организации.

Однако, представление о мире, его видение, могут быть весьма различными, даже при тождестве исходных постулатов, что неизбежно влечет за собой множественность канонических систем, которые на уровне выразительных средств могут иметь много общего друг с другом, и тем не менее сохранять взаимонезависимость. То есть, каноническая система является нераздельной и должна рассматриваться комплексно от исходных принципов до конкретных технологических приемов.

Отсюда, думается, можно говорить о нескольких уровнях канонического обобщения. 1. Общемировоззренческий принцип, определяющий логику канонической организации. 2. Канон теолого-философской экзегезы, который в каждом конфессионально-историческом случае будет предполагать различия в богослужебной практике. 3. Догматический канон -

реализация канона теолого-философской экзегезы на уровне религиозного инструктирования. 4. Литургический канон - способ нормативации культовых актов. 5. Канон пространственно-временной организации богослужения. 6. Образно-семантический канон культового художественного творчества. 7. Образно-семантический канон каждого из видов искусств. 8. Формообразовательные каноны различных видов искусства или синкретических комплексов. 9. Конкретно-технологический канон - выбор отдельных выразительных средств.

Наиболее общие моменты являются универсальными для всех элементов, входящих в каноническую систему данной мировоззренческой установки, то есть каноны архитектуры, музыки, живописи и так далее на этих уровнях могут рассматриваться как тождественные явления. Специализация будет осуществляться при переходе на более низкие ступени канонического обобщения, причем тоже не сразу. Так, спецификация искусств в культовой системе впервые дает себя знать на пятом уровне при рассмотрении пространственно-временной организации богослужения. Тем не менее, это не означает, что ячейки канонической структуры образцов различных видов искусств не несут в себе импульс, исходящий от общемировоззренческого принципа. Напротив, устойчивость мировоззренческих посылов обеспечивает устойчивость художественного процесса в рамках отдельных видов творчества. Более того, устойчивость мировоззренческих посылов обеспечивает устойчивость канонической системы на уровне выбора отдельных выразительных средств, предполагает идейную осмысленность использования того или иного приема, что отличает канон от простой традиции, где репродуцирование носит чисто подражательный характер, и естественно, допускает более значительную степень изменения в структуре композиции. Отсюда, в рамках традиционного творчества по сравнению с каноническим сильнее проявляется особенное. Особенное доминирует над всеобщим. В каноническом творчестве, напротив, сильнее всеобщее, хотя особенное и даже индивидуальное (в малой степени) присутствует.

Собственно эта черта создает условия для смены канонов или даже его распада. Если традиция, будучи достаточно индифферентна к мировоззренческим доминантам, может приспосабливаться к любым, или, во всяком случае, многим из них, то канон, имея четкий идеологический посыл, может существовать только до тех пор, пока развивается данная мировоззренческая система, он чутко реагирует на изменения в структуре мировоззрения, возникновение новых, отсутствовавших ранее элементов, или, напротив, исключение существовавших. Распад мировоззренческой системы того или иного типа неизбежно влечет за собой распад канона, либо перерождение его в простую традицию.

Показательна в этом плане современная фольклорная традиция религиозного пения,

восходящая к средневековой канонической основе. Например, Б. Бартковский, изучая польские религиозные напевы, прямо заявляет, что "при помощи анализа и описания польской псалмодии будем стараться указывать, в каком отношении она находится к псалмодии латинской, и как сохраняет самобытность в форме, структуре и исполнительских приемах"¹¹ Действительно, польский исследователь проводит последовательное сопоставление конструктивных элементов канонизированной латинской и польской народной псалмодии, выявляя их типологическую общность по многим параметрам. Варианты, отличающие народную версию от канонической григорианской, мало сказываются на общем характере музыкального образа.

Традиция имеет более долгую жизнь: академик Б. А. Рыбаков обнаруживает в народном творчестве традиции, восходящие к эпохе охоты на мамонтов¹². Ни один канон не может иметь исторических рамок, даже приближающимся к таким, но традиция уступает канону в степени осмысленности, логичности и системности, что делает его вершинным наиболее сложно организованным образованием в развитии художественной культуры традиционного типа.

Теперь перейдем к определению существа канона в западноевропейской средневековой культовой музыке, поскольку именно здесь общехристианская музыкально-культовая каноническая система впервые подверглась глубокому преобразованию.

Характеризовать суть григорианского канона, обозначая его отличия от других канонов, можно через анализ содержащихся в нём представлений о времени, поскольку временные параметры - решающий фактор музыкального формообразования.

Универсальным принципом культовой монодии является, как известно, развёртывание по формуле: *initio – medium – finalis*. Помимо этих этапов развития могут быть выделены другие - промежуточные, - но основополагающая структура зиждется на этих трёх элементах.

Легко заметить, что такая формула вполне соответствует универсальному закону развития в музыке, сформулированному Б. Асафьевым. Здесь тоже трёхчленное единство развития, обеспечивающее целостность музыкальной формы. Хорошо соотносятся и отдельные составляющие формы: *initio* (начало) - импульс, *medium* (середина) - наивысший момент развития, *motus* (середина), *finalis* (конец) - момент завершения, *terminius*. Наблюдения над григорианикой в её контекстуальном состоянии показывают, что развёртывание здесь звуковой ткани происходит на основе сцепления отдельных построений, имеющих отмеченную направленность, что позволяет считать вполне актуальным для неё асафьевский тезис о перемещении функций «каждого из составляющих её членов, так что, если идти от

¹¹ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. - М., 1981.

¹² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971.-С 134.

момента первотолчка или начала звучания произведения, то можно представить себе развёртывание стадий музыкального становления как своего рода непрерывность»¹³. Казалось бы, средневековая культовая музыка, в частности григорианский хорал, имеют те же процессуальные основы, что и музыкальные явления Нового времени. В этом смысле формула развития хорала является исторической конкретизацией асафьевской формулы. Тем не менее, вывод о соответствии средневековой музыкальной организации логике развития, понятой с позиции существа музыки как временного процессуального искусства, требует глубокой коррекции, если смотреть на них, исходя из средневековых онтолого-психологических доминант. Отсюда концепция музыкального становления представляется не столь однозначной.

Принципиальное отличие средневекового типа музыкального развития от сформировавшегося в Новое время заключается именно в особенности восприятия бытия мира средневековым сознанием, согласно которому мир не подвержен изменениям. Он находится в раз и навсегда установленном качестве. Движение - не более чем перемещение в пространстве. Пространственное содержание приобретает само понятие времени: время ощущается только в связи с происходящими событиями, каждое из которых при этом происходит как бы независимо от других. Такое ощущение времени находит последовательное выражение в изобразительном искусстве, литературе. "В средние века изображение часто соединяло разновременные действия... Каждый персонаж живет в своем времени... Время... распадается на множество самостоятельных отрезков, каждый из которых связан с одним определенным лицом. Следовательно, вся композиция построена как» своеобразный "свод" более мелких, но в известной степени самостоятельных единиц""¹⁴. Примеров отсутствия чувства развития можно привести много на материале любых искусств. Но музыка... Как можно допустить отсутствие развития в искусстве, сама сущность которого предполагает движение, изменение, текучесть? Действительно, такое представить трудно. И все-таки, попытаемся взглянуть на средневековое наследие с этой точки зрения.

Образцы средневековой культовой музыки оставляют впечатление возвышенного покоя, уравновешенности. В ней почти нет интонационных событий, поэтому ожидание последних приводит к ощущению монотонности. Совсем другое впечатление складывается, если "довериться" музыке, не следить за ней, а попытаться "погрузиться" в неё. В таком случае возникает чувство "окрыления", "невесомости". Свободные асимметричные музыкальные построения как бы обволакивают сознание. Мягкие извивы мелодии порождают образ насыщенного светом и влагой воздуха - "марева". Катарсическое состояние, достигаемое в

¹³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - Л., 1971. - С. 279.

¹⁴ Apel W. Gregorian Chant. – Bloomington, 1958.

процессе слушания, приятно. Из него не хочется выходить. Сколько бы ни звучала эта музыка, её всегда мало. Однако следует подчеркнуть, что это состояние статично. Это именно состояние - зыбкое мерцание, неустойчивость, эфемерность, но неподвижность.

Не случайно В. Апель задается вопросом о характере экспрессии в григорианском хорале: "Есть ли экспрессивность в григорианском хорале? Да и нет. Вопрос требует пояснения значения слова экспрессивность. Если этот термин понимать как оппозицию понятия "сухой", "педантичный", "интеллектуальный" или другим словам, которые могут иметь смысл "отсутствия художественной одухотворенности", ответ, конечно, будет позитивным. Нельзя отрицать, что хоралы - продукты художественного вдохновения, хотя, совершенно несомненно, что любые духовные, эмоциональные или даже интеллектуальные силы подразумеваются в процессе музыкального созидания в VIII и IX веках вовсе не такими, как в XVIII или XIX в.¹⁵ Р. И. Грубер, объективизируя впечатления, пишет: "Это искусство стремится заставить пережить то, что в жизни реально не существует"¹⁶.

В том же ключе высказываются средневековые авторы. "Клавдий говорит о "мистической сладостности" такой музыки, Петр Хризолог упоминает "мистическую кантилену", монах Отло (IX век) восторгается "мистической сладостностью" консонансов"¹⁷. Обратим внимание в отзывах о средневековой музыке на слово "сладостность" (лат. *suavitas*). Думается, оно достаточно точно передает эмоциональное значение. Действительно "сладостность" имеет катарсическое происхождение, возникает в результате определенного психологического состояния, связанного со смысловой статичностью культовой музыки. Как же соотнести это впечатление с идеей развертывания музыки во времени, которая подтверждается сопоставлением формулы григорианского хорала и асафьевской формулы музыкального процесса? Можно ли снять это противоречие через анализ музыкального текста? Вероятно, в полной мере, нет, поскольку это противоречие между физической природой и художественной, точнее психологической задачей музыки. На уровне проблемы средневековой музыки как этапа истории мирового музыкального искусства, где определяющей категорией является категория движения, противоречие, видимо, непреодолимо, но с позиции культурного контекста своей эпохи, имеющей особый уклад, особое ощущение времени, оно отсутствует или выражено слабо. Принцип статики выглядит вполне естественным. Следовательно, исходя из музыкального контекста не нужно снимать никакого противоречия. Известно, что *initio* - это не просто начало, не просто импульс. Здесь подразумевается набор попевок, небольшой по количеству, состоящий из нескольких комбинаций одних и тех же ступеней. То же относится и к *medium*, и к *finalis*. То есть в

¹⁵ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. - М., 1941. - Т. 1,4.1. - С.390.

¹⁶ Там же. - С. 391.

¹⁷ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. - М., 1966. - С. 196.

каждом конкретном случае проявления общей регламентированной музыкальной идеи имеем возможность реализовать значительное количество вариантов. Музыкальная форма конструируется из ячеек, набор которых изначально задан, принципы сочетания известны, художественный результат запрограммирован. Динамическое начало, вероятно, не ощущалось на уровне исходных ячеек, но не более, чем сочетания, аналогичные слогам речи, образующим слово¹⁸. Думается, дискретное восприятие проявилось в самом факте невменной нотации, могущей возникнуть при условии ясного осознания конструктивной самостоятельности каждой музыкальной ячейки и небольшом их разнообразии. Действительно, невменная фиксация имеет всего около двух десятков различных знаков, включая невмы-модификации. Методические структуры живут как бы автономно друг от друга, составляя вместе не процесс, а как бы единомоментную данность. Движение в музыке, конечно, воспринималось, но, по-видимому, не как движение в самой музыке, порожденное внутренним импульсом, а как перемещение статических конструктивных деталей под воздействием какой-либо экстенсивной силы. Закономерно, что такого рода музыка могла восприниматься как статическое образование.

Однако, поскольку в ней есть движение, пусть понимаемое как нелинейное, не направленное к итогу, следует разобраться в специфике этого движения, понять каким образом монодийная музыка, имеющая небольшое акустическое пространство, и, следовательно, не способная компенсировать отсутствие внутреннего динамизма за счет расширения звуковой массы, сложилась в статическую систему, движение в которой осуществляется как будто за счет импульса извне?

Нельзя забывать, что средневековая культовая музыка не существует без текста. Весь музыкальный материал - омузыкаленный литургический текст, причем один элемент без другого немислим. Текст важнее музыки в этом единстве. Он однозначен в своем содержании, безапелляционен, но мелодия его одушевляет, делает доступнее, эмоциональнее. "Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа", - говорит Григорий Нисский¹⁹. Отсюда при анализе должно быть соблюдено равновесие элементов: не нужно лишать музыку значения выразительного средства, но и не абсолютизировать её самостоятельность. Текст выступает в качестве основы. Допуская грубую аналогию, схема музыкальной формы - это "типовой проект", в который заложен перечень "строительных материалов", но он никогда не будет реализован, если не будет "каркаса", на котором можно реализовать идею. В роли "каркаса" и выступает текст. Но если всё зависит от текста, как можно говорить о самостоятельной

¹⁸ Там же. - С. 107

¹⁹ Максим Исповедник. О таинстве церковном // Христианское чтение. - Спб. - 1846, 4.1. - С. 180-240.

внутримызыкальной логике? Возникает замкнутый круг, выход из которого, видимо, следует искать в совершенно иной плоскости. Попытаемся рассмотреть систему культа в рамках контекста, в котором он функционирует. Во временном отношении - это литургия, пространственном - храм.

Конечно, храм - физическое, материальное сооружение, но одновременно — символ присутствия Бога. Храм - это особый мир, отличный от остального, автономный. Его пространство - не есть только часть объективного природного пространства. Оно - самостоятельное, самодостаточное образование, в котором концентрируется связь божественного мира и человеческого, их неслитное единство. "Оба, как части, составляют один мир, и восполняются единообразно одним миром, как целым, потому что умственный мир для могущих видеть весь открывается в мире чувственном, таинственно изображаясь в мире умственном своим основанием, ибо он зависит, по своему образованию, от мира умственного, так как оба они производят одно дело", - говорит Максим Исповедник²⁰. Следовательно, храм и жизнь внутри храма существует по своим особым законам. Именно эти законы определяют принципы функционирования литургии и явлений культового искусства. Так на чем же основываются законы жизни храма? Что отличает эту жизнь от жизни "мирской"? Наиболее кратко на это можно ответить — пульс времени.

Проблема времени занимает средневековые весьма серьезно. Ни одна дохристианская культура не имела такой множественности концепций времени. Для античности время - круговращение. Иудеохристианский постулат конца мира сделал время линейным, неповторяющимся. Отныне время целенаправлено. Однако это не сняло циклического понимания времени, не только в народном мирозерцании, никогда не отождествлявшемся с теологическим, но в самом церковном обиходе, пользующимся суточным и годовым циклами. Ж. Ле Гофф говорит о множественности времен, как реальности средневекового сознания, об отсутствии единого представления о времени²¹. Литургическое время в каком-то смысле, является эпицентром всех средневековых временных представлений. С одной стороны, оно фиксирует моменты неповторяемой мировой истории, но с другой, содержит в себе ярко выраженный элемент циклизма, что проявляется в круговращении "церковного календаря и связанных с ним богослужебных актов"²². Впрочем, такое двойственное содержание литургического времени, в некоторой степени, нивелируется прямой связанностью с идеей Бога, который существовал до создания времени, и который будет существовать после его исчезновения. Бог вечен, а вечность - это, - по определению Боэция, утвердившемуся в Средние века, - "совершенное обладание сразу всей полнотой

²⁰ Le Goff J. La Civilisation de l'Occident medieval. — P., -1965. — P. 223.

²¹ Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма. - М., 1987. - С. 130.

²² Там же. - С. 126.

бесконечной жизни"²³. Храм, имея задачей отразить идею Бога, должен найти способ приблизить характер своей внутренней логики к представлению о "полноте бесконечной жизни". Каким же образом это можно было осуществить в условиях реального физического времени? - вероятно, только путем повторяемости литургического цикла и неизменности этого повторения, то есть через круговращение. Думается, сама идея линейного времени не обязательно предполагала его прямолинейность: время возникает в акте творения мира из ничего и исчезает вместе с миром. Значит, развитие времени возвратится к своей исходной точке, и, следовательно, его движение осуществляется не по прямой, а по окружности, но без повторений, однократно. Все земные события протекают на фоне этого медленного течения, каждый раз укладываясь в один из повторяющихся циклов, осуществляемых вокруг главного стержня - движения времени. Схематически это можно выразить следующим образом:



С позиций вечности все моменты времени существуют одновременно, что делает время статичным, замкнутым. "Вся история рода человеческого ... представляется как синхронная. Время стоит, оно всё и настоящее, и прошедшее, и будущее - в современности"²⁴.

Таким образом, стремясь к выражению вечного, литургическое время, естественно, приобретает циклический характер. Собственно, к круговому восприятию вечности и времени располагает само представление о Боге, сформулированное ведущими христианскими теологами. Псевдо-Дионисий Ареопагит, авторитет которого в Средневековье непоколебим, дает следующую характеристику: "Бог есть Сын, Сущий, и существует не как другие бытия, и в самом себе заключает всю полноту бытия несложного, бесконечного, вечного"²⁵. Это константная характеристика. Однако рассмотрение Бога в ракурсе составляющих его ипостасей дает уже менее статичную картину: "Отец есть неточное Божество, а Иисус и Дух, если так можно сказать, суть Божественного вырастания

²³ Св. Дионисий Ареопагит о Божественных именах // Чтение любителей духовного просвещения. - 1878, Ч. 2. - С. 202.

²⁴ Там же. - С. 203.

²⁵ Рафаил (Карелин), архимандрит. Архангельский собор // Православный календарь. - Владимир, 2003. - 20 ноября.

из Богородительного Божества, и как бы цветы, или предшествующие свету²⁶. В отношении же Бога и сотворенного мира идея самого Бога становится подвижной: "действительное бытие от Предвечносущного. От Него оно, но не в бытии этом Сам Он отличен от Него. Он есть и время бытия, и начало, и мера его, существуя прежде всякой сущности и бытия, и времени, и будучи творческим началом, и серединою, и концом всего: посему то слово Божие о предвечносущем выражается многосторонне, смотря по бытиям и верно говорит, что Он был, и есть, и будет, и стал, и стоит, и станет"²⁷. Автор Пятого века здесь даёт основание для динамического понимания Божественной сущности. Идея Бога имеет потенцию к представлению о движении, движении по кругу, хотя это носит весьма условный характер.

Многое в культовой системе наталкивает на мысль, что музыка здесь несёт на себе черты неподвижности, отсутствия развития. Это прекрасно соотносится с идеей христианского Бога, статичного в постулате, но имеющего некоторый динамизм при анализе его трёхипостасной структуры, и ещё более проявленный в представлении о Небесном Царстве, включающем бесчисленное множество ангелов. "В Небесном Царстве нет однообразия и застоя, там всё - разнообразие, всё движение, всё стремление, всё - деятельность, неведомая нам здесь, на земле, великая многосложная деятельность"²⁸. Таким образом, принципы структурной организации средневековой музыкальной формы могли сложиться только в условиях средневекового мирозерцания, и, ни в коей мере, не являются случайностью.

Весьма вероятно, что кристаллизация формулы развития в средневековой культовой монодии является продуктом не только общих закономерностей религиозного мышления, но и прямого символического понимания, в этом случае, отношение к музыке как статической форме теряет свою парадоксальность.

Трудно предположить, что музыка литургии избежала символизации, тем более, что средствами музыки, пожалуй, наиболее наглядно можно выразить идею теофаний (атрибутов Бога) в мире и даже трёхипостасность самого Бога, простое сопоставление структурной схемы хора (initio – medium - finalis) с ареопагитической формулой Deus est principium, medium et finis omnia res (Бог есть начало, середина и конец всех вещей), выявляет их даже терминологические совпадения.

Слушая культовую монодию, поражаешься глубокой степени её соответствия требованиям, предъявляемым к христианскому символу. Об этом свидетельствует не только общий контекст храмовой жизни, где "символическое время приспособлялось к шкале

²⁶ Leclercq J. Zeiterfahrung und Zeiterbegriff im Spätmittelalter // Antiqui und Moderni. – Berlin; N-Y, 1974. – S. 17.

²⁷ Рассмусен Б. В. Тихое бегство. - М., 1981. - С. 80.

²⁸ Wellesz E. Eastern Elements in Western Chant. – Boston, 1947. – P. 24.

литургического времени"²⁹, но и сами принципы формальной организации культовой музыки. С одной стороны, она исключает какую-либо образность, чувственное начало, звукоизобразительность, обиходную жанровость, но с другой, точно отражает представления христианства о Боге в закруглённости структуры, обобщённости конструктивных ячеек и нормативности их сочетания. Можно понять христианина, который через музыку ощущал свою причастность к Богу. Современный датский писатель Б. Расмуссен в романе "Тихое бегство" выразил эту мысль о средневековой музыке следующим образом: "Пока в церкви звучали пение и музыка, Бог не был для человека ни великой абстракцией, ни великим творцом. Бог был конкретным в музыке, и человеку не приходилось мучительно думать, как Его достичь, чтобы служить Ему"³⁰. Действительно, свойства и степень соответствия представлениям о сверхъестественном в средневековой культовой монодии таковы, что она вполне могла выполнять функции символа и восприниматься таким образом.

Думается, что мнение папы Пия X: "Композиции, созданные на григорианской основе, глубоко литургичны, выражают душу и настроение церкви, и, напротив, чем дальше музыка удаляется от григорианики, тем более чуждой божественной обители она становится"³¹, - представляет собой достаточно объективную оценку музыкально-исторического процесса с точки зрения христианства, поскольку сама логика музыкального развёртывания григорианского песнопения рождается как реализация мировоззренческой идеи.

Очень важным аспектом рассмотрения канона будет анализ его природы по соотношению звуковой реализации и теоретической составляющей. Если канон - "правило фиксации образа и строения формы"³², то в музыке сюда будут относиться, прежде всего, зафиксированные при помощи невменной, а затем линейной нотации песнопения григорианской литургии. Однако, совершенно очевидно, что этим объем канона не исчерпывается, прежде всего, потому, что материал, подвергшийся записи, имеет значительно более глубокие исторические корни, восходящие ко времени раннего христианства. Следовательно, на протяжении нескольких веков, культовая музыка развивалась по принципам, нетождественным каноническим. Вместе с тем, именно в этот период откристаллизовались основные конструктивные элементы, зафиксированные позднее в невмах. Происходит художественная саморефлексия, приведшая позднее к возникновению музыкальной письменности. Обозначим этот этап как протоканонический.

Таким образом, формирование канона средневековой музыки является результатом эволюции, охватывающей почти тысячелетие развития по принципам устной фольклорной

²⁹ Проблема канона... с. 152.

³⁰ Например, Reznikoff je. La vision Trinitaire des arts, de la musique et du monde dans l'Antiquite et les Tradition de l'Arts Sacre // Analyse musicale, 1986 / 4e Trimester, p. 55-63.

³¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. - М., 1966. - С. 218.

³² Там же. - С. 10.

традиции. Кодификация мелодий открывает новый период развития музыкального мышления - собственно канонический.

Первоначально возникнув как средство вспомогательное, лишь систематизирующее устный вариант культового музицирования, достаточно скоро письменно фиксированный музыкальный текст становится определяющим в практике. В науке существует мнение (Е. Резников³³), что появление невм является признаком деградации устного творчества, которое исчезает в Западной Европе к XIII веку, сохраняясь (иногда до XX в.) лишь в церквях отдаленных труднодоступных селений.

Нормативация музыкальной деятельности на каноническом этапе обусловила наступление нового этапа - надканонического, на котором происходит развитие музыкального творчества с использованием материала канонического этапа в качестве базиса для возникновения новых выразительных средств, не связанных рамками канона. Надканонический принцип сосуществует с каноническим долгое время. Заканчивается в XIV веке, когда в культовом музыкальном произведении каноническая основа перестает выполнять функцию матрицы композиции.

В сущности, это уже начало формирования новой канонической системы - "экзегетической". "Надканонический" период средневекового музыкального мышления Запада не имеет аналогов за пределами региона, является уникальным в мировой культуре: в отличие от восточно-христианской музыкальной традиции, где канонизировались прежде всего конструктивные ячейки, на которых затем могли организовываться различные построения, западноевропейская традиция канонизировала собственно мелодии, чем была нарушена мера между стабильной и мобильной тенденциями в музыкально-творческом процессе, наметилась направленность к подмене музыкальной целостности каноном. Поскольку потребность творческого самовыражения не могла быть вытеснена, в сложившихся условиях нашелся неожиданный выход - двухуровневая музыкальная форма - дополнение неизменной канонической структуры свободной неканонической.

Здесь импульс формирования всей западной системы музыкальной организации Нового времени.

При насыщенности григорианского напева идеологическим содержанием не удивительно, что история западноевропейской христианской музыкальной культуры неразрывно связана с ним. Складывается ощущение, что эти независимые друг от друга области духовной деятельности начинают соприкасаться только со времен Гвидо Аретинского. Наверное, так оно и есть, если исходить из современных принципов отношений теории и практики. Тем не менее, совершенно очевидно, что независимость - не есть безразличие. Напротив, пусть не на

³³ Там же. - С. 25.

глобальном уровне, но в сфере музыкальной "политики" теологи выражают агрессивность по отношению к практике. Здесь проявляется стремление всячески ограничить свободу, подчинить установлениям, привести в соответствие с теоретическими принципами. На протяжении веков такая работа проводилась настолько последовательно, что невольно закрадывается сомнение в такой уж полной независимости средневековой философии музыки от практики как это представляется на основе ознакомления с трудами средневековых авторов. Одно из двух, либо между известной теорией и практикой существовало какое-то неизвестное нам связующее звено, либо содержание дошедших до нас трудов понималось не совсем так, как мы можем сегодня судить, исходя из наших мировоззренческих ориентиров.

Итак, почему в средневековой философской теории велико пренебрежение к практическому музицированию? "Музыкантам в собственном смысле этого слова является тот, кто владеет музыкой умозрительно, а не тот, кто владеет музыкой практической и пребывает в рабстве практики" (Иоанн де Мурис)³⁴.

Умозрительная музыка, упомянутая в цитате, для средневекового человека - философская концепция, базирующаяся на представлениях о музыке как служанке церкви, входящим, наряду с другими концепциями в систему семи свободных наук. По словам аббата Руперта, "семь свободных наук вошли в качестве служанок в священный дом госпожи мудрости и как бы получили приказ перейти от развратных деяний к строгому служению слову Божию; а раньше они как распутные девки, шатались по большим дорогам"³⁵. Показательно, что музыка трактовалась здесь как раздел математики. Именно это условие делает ее предметом богословского знания, разрабатываемого в течение многих веков фактически без выхода на живой музыкальный материал, но с активным выявлением математических потенций через идею числовой символики. Не требует выхода на практику и принятая в средневековые классификация музыки, имеющая космогоническое содержание: *musica mundane – musica humana – musica instrumentalis*. В последние века эпохи сугубо спекулятивный характер философской теории музыки начинает нарушаться. Появляются концепции, основанные на эмоциональном содержании искусства, но в целом, умозрительность этой области знания будет сохраняться, в значительной мере, до конца эпохи Возрождения, напоминая о себе и в XVII столетии.

Несколько менее умозрительно звучит возникшая еще у отцов Церкви тема социально-этического знания музыки, но и ее разработка осуществляется в соответствии с теологической задачей. Исходным пунктом здесь стало мнение, достаточно ясно выраженное

³⁴ Киселева Л. И. Рукописная книга в Западной Европе. - Л., 1978. - С. 40.

³⁵ Абеляр П. История моих бедствий. - М., 1959. - С. 69.

монахом Бруно Картузом: "Сама по себе музыка Богу не угодна. Ему не нужны ни пение, ни жертвоприношение; если он допускает пение, если он желает, чтобы пели, то лишь из снисхождения к слабости человеческой и склонности к ребячеству... Музыка - необходимое неподобие"³⁶. Такая точка зрения заставила богословов изучать психологическое знание музыки для прихожанина храма. Надо отдать должное - их замечания были удивительно тонкими и точными, но для музыкальной практики не имели принципиального значения.

Неужели при таких обстоятельствах пренебрежение к музыкальной практике можно обосновать только снобизмом интеллектуалов? Особенно, имея ввиду принадлежность подавляющего большинства известных нам средневековых музыкантов к кругу выпускников теологических или философских факультетов университетов, деятельности многих из них в качестве священнослужителей. Даже такие признанные мыслители как Фома Аквинский и Франциск Ассизский были авторами дошедших до нас музыкальных произведений. Причем иногда музыкально-практическое мастерство расценивалось как одно из главных достоинств. Например, на могиле аббата Сугерия помещена эпитафия: Всегда был он готов к чтению, пению и письму"³⁷. В эпоху куртуазии люди, относящиеся к интеллектуальной клерикальной элите не чуждались не только духовных форм музицирования, но и светских: "Как бы шутя, в минуту отдыха от философских занятий, ты сочинил и оставил много прекрасных по форме любовных стихов и они были так приятны для слуха и по словам, и по напеву, что часто повторялись всеми, и имя твое беспрестанно звучало у всех на устах, сладость твоих мелодий не позволяла забыть тебя даже необразованным людям", - пишет Элоиза Абеляру³⁸.

Отчего такое противоречие? Можно предположить, что музыкально-практическая деятельность - нечто вроде хобби, средство самореализации. В отношении светского музицирования, скорее всего именно так, но в культовой музыке - вряд ли. Иначе не понятно, почему так высоко ценится умение петь, что сведение об этом фиксируется на могильной плите. Наверное, нечто другое - не простое пренебрежение заставляет средневековых теоретиков игнорировать практическую музыку, не подкрепленную специальными, заметим, достаточно изощренными познаниями в области теории.

Может быть, суть проблемы заключается в том, что теоретическая подготовка необходима для развития музыкального профессионализма: "Знания подлинного музыканта оплачиваются на практике, если он оказывается способным пропеть с листа неизвестную ему мелодию"³⁹? В таком случае, соотношение теории и практики в средневековье не отличается от Нового времени, где человек, не имеющий специального музыкального образования

³⁶ Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. - М., 1977. - С. 129.

³⁷ Музыкальная эстетика... - С. 36.

³⁸ Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. - М., 1984.- С. 91-96.

³⁹ Уколова В. И. Из истории эстетических учений раннего Средневековья (эстетические взгляды Боэция) // Европа в Средние века. - М., 1972. - С. 284.

просто не в состоянии практически усвоить достижения профессиональной музыки, быть ее репрезентантом. Начиная с XI века, с деятельности Гвидо, этот педагогический акцент становится определяющим, но ведь приоритет теории над практикой имеет гораздо более глубокие корни. Еще Боэций писал: "Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом, с помощью умозаключений"⁴⁰. Здесь прямой педагогический аспект вряд ли мог присутствовать, так как автор VI века является основоположником именно спекулятивной традиции средневековой теории музыки. Значит, говоря о превосходстве теории, он не имеет ввиду умение читать с листа, тем более что в его время в Западной Европе письменной фиксации музыкальных текстов, судя по всему вообще не существовало. Однако, отношение к музыкальной практике для нее все-таки животрепещущая проблема. По крайней мере, ограниченности кабинетного ученого, занимающегося музыкой только как умозрительным вопросом, не соотнося свои поиски с практикой, нет ни в малейшей степени. Следовательно, какие-то иные мотивы заставляют богословов так ревниво пестовать приоритет теории над практикой...

Попытаемся понять степень зависимости практического музицирования в культурном контексте от теоретических представлений о музыке, что, в свою очередь, позволит прояснить психологическую установку к восприятию музыкального континуума.

Известно, что средневековое понимание музыки зиждется на пифагорейской космогонической установке. Знание законов музыки дает представление о сущностных основах мироздания. Отсюда главным направлением музыкальной теории является изучение тех закономерностей, которые могут иметь неприкладное универсальное значение, в первую очередь, числовых отношений. Средневековые никогда не забывало античного происхождения музыкальной теории и разрабатывало в сущности ту же проблематику, но отталкиваясь непосредственно не от языческой античности, а от систематизации и обобщении ее музыкально-теоретических представлений, осуществленных Августином, Боэцием, Кассиодором и другими раннехристианскими мыслителями. По-существу, на этом уровне музыкальная теория носила характер философской науки и, естественно, что средневековые включало музыку в систему семи свободных искусств - средневековый образовательный куррикулум, охватывающий все формы умозрительной деятельности. Однако, полного превращения музыкальной теории в абстрактную науку, отмежевавшуюся от практической музыкальной деятельности все-таки никогда не происходило. Августин очень тщательно выявляет свойства практической музыки, строя потом на их основе теорию красоты, проявляющейся в пропорциональности, уравновешенности. Боэций в своих

⁴⁰ Федотов В. А. Четыре средневековых трактата об органуме (теория многоголосия на рубеже XI-XII веков). - Владивосток, 1983. - Деп. НИО Информкультура ГБЛ, 1983, №518. - С. 38.

изысканиях о музыке как средстве объединения элементов мироздания тоже отталкивается от живой музыкальной практики. "Следует напрячь силу мысли, дабы тем, что дано нам природой, могла овладеть также и наука. Ведь, как и в случае зрительного восприятия, когда недостаточно видеть цвета и формы, требуется исследовать их природные качества, так и при слушании музыки недостаточно наслаждаться музыкальными кантиленами, а требуется знать какие пропорции звуков связывают их", - пишет он в трактате "Наставления к музыке"⁴¹. То же относится и ко всем последователям.

Кстати, средневековая теоретическая традиция и в последние века эпохи, когда сложилась музыкально-прикладная теория, не воспринимала концепцию Боэция как спекулятивную. Так, анонимный трактат "О сочинении органума" (миланский прозаический) конца XI - начала XII веков, имеющий ярко выраженный учебно-вспомогательный смысл начинается следующими словами: "Так как неясность диафонии многим, особенно малосообразительным по природе, доставляет затруднение, и то, что сказано Пифагором и вслед за ним Боэцием, чрезвычайно запутано, отчего еще более ненавистно. Далее так как то, о чем говорил Гвидо, если судить по примерам, оказывается малоценным, отчего оно мало уважается и по той причине труднее запоминается, мы, имея ввиду само свойство тонов, добавляем пять способов сочинения органума"⁴². То есть для автора труды Пифагора и Боэция имеют конкретно-практический смысл. Да, они запутаны, трудно понимаемы многими, но теми, что "малосообразительны по природе". Следовательно, если человек достаточно сообразителен, он может использовать на практике идеи авторитетов? Показательно, что имя Гвидо, с творчества которого начинается осознание педагогической традиции средневековой теории, поставлено здесь в положение продолжателя раннесредневековых мыслителей, а не самостоятельного автора. Свою миссию создатель трактата тоже видит в том, чтобы дополнить, уточнить, прокомментировать идеи Боэция, но вовсе не в том, чтобы создать какую-либо собственную концепцию, базирующуюся на обобщении практического опыта, хотя фактически делает он именно это. Отсюда можно предположить, что для средневековья умозрительная, с нашей точки зрения, философская концепция была в своей основе вполне практической. Другое дело, что операции с полученными на основе изучения музыки закономерностями выходит далеко за пределы собственно музицирования, но точкой отсчета все равно является именно оно.

Впрочем, так ли уж далеко? В дополнение к сказанному выше, следует обратить внимание на средневековую трансформацию античной теории мимесиса. Если искусство Древнего мира подражает природе, то для средневековья объектом подражания становится

⁴¹ Максим Грек. Сочинения. - Сергиев Посад, 1910. - С. 95.

⁴² Музыкальная эстетика... - С. 258.

запредельный умопостигаемый мир. Художественное творчество рассматривается как продукт не столько человеческой, сколько Божественной Воли.

Средневековый человек чувствовал Бога как относительно близкую себе субстанцию, постоянно оказывающую прямое воздействие на его собственную жизнь. Неслучайно так велика вера в чудо. Свидетельства о чуде становятся важнейшим аргументом в доказательстве догматических принципов. В качестве примера можно привести отрывок из религиозно-догматического сочинения Максима Грека. "Когда блаженнейший патриарх Прокл со всем причтом и со всем народом обходил поле вне Константинополя, совершая со слезами молитвы и моления о прекращении частых и страшных землетрясений, в то же время внезапно малое дитя из среды народа было восхищено вверх, на небо, ввиду всех верующих, которые с великим страхом зывали "Господи, помилуй". Затем дитя было невредимым опять поставлено на землю. Когда же блаженный Прокл спросил младенца, что он там видел и слышал, то он ответил, что святые ангелы поют там трисвятую песнь без прибавления, как поется на земле святою соборною и апостольскою церковью"⁴³. Приведение этого примера в работе полемического межконфессионального характера свидетельствует о том, что автор расценивает его как убедительный аргумент. Отсюда можно сделать вывод, что средневековые очень конкретно представляло зависимость земной культовой музыки от божественного инварианта, а отсюда в ином свете видится значение философской теории музыки, занимающейся его осмыслением.

Устойчивость такого отношения к божественной музыке лишний раз подчеркивается тем, что Максим Грек - автор XVI века, хорошо знакомый с ренессансными духовными движениями в Западной Европе, во многом отличными от средневековых, не меняет своей позиции к значению музыки даже в качестве полемического аргумента. В этой связи, значение музицирования для создания эмпирического фонда теоретическому обобщению тоже приобретает практический смысл - это путь Богопознания.

Логика такая: если возможно познание Бога через его творение, то актуальность приобретает исследование гармонии мира, тогда как "гармония есть единение многого и согласие разноголосого" (Бозций)⁴⁴, а в музыке, основанной на систематической организации независимых элементов, это понять легче, чем где-либо. Средневековое сознание адаптирует принципы музыкального самообразования ко всей картине мира. Очень показателен, в этом смысле, анализ скульптурного оформления собора в Клуни, предложенный французским искусствоведом Э. Малем. Рассмотрев различные структурные элементы в интерьере, констатируя их парадоксальную несвязанность друг с другом, он

⁴³ Male E. L'art, religion du XIIe siecle en France. - P., 1924. - P. 321.

⁴⁴ Уколова. Цит. по раб. - С. 280.

пишет: "Существуют, к счастью, две капители, украшенные изображениями с двух сторон, которые дают ключ ко всему символическому ансамблю. Они выражают восемь модусов григорианской музыки. Каждый из них персонифицирован женской фигурой, в руках которой находится музыкальный инструмент. В этих восьми модусах фиксируются два направления определенных четырехзначных систем: элементы мироздания, стороны света, сезоны года, главные добродетели, науки квадривиума, выражение гармонии земли и человека. Кроме того, выражают шифры планет, гармонию универсума. Таким образом, обзор капителей Ключни показывает, что система мира выражается через музыку"⁴⁵. Как видим, аллегоризаций здесь подвергается представление о вполне реальной культовой музыке. Вообще средневековое понимание музыкального искусства ориентируется на выявление его конструктивных закономерностей, постоянно стремится к обнаружению устойчивых элементов, которые можно выразить математическим способом, а уж затем, при помощи полученных чисел определить отношения реального и сверхреального. Числа - не только причины вещей, но и посредники, соединяющие идеальное бытие с материальным миром. Для Боэция именно в числах кроется источник единообразия строения мира, его гармоничности"⁴⁶. На числовой стороне строится вся концепция музыкальных символов. Иоанн де Мурис пишет: "В музыке есть число два, поскольку она делится на мировую и человеческую, а в церкви есть два завета; два есть еще в музыке, поскольку делится на естественную и инструментальную, а в церкви открывается второе два - жизнь созерцательная и действительная... Число три еще больше встречается в музыке - регистры низкий, средний, высокий; это соответствует тройному сердцу сокрушенного, которое может быть определено по степени сравнения"⁴⁷. Г. Аберт, обобщая высказывания средневековых авторов по этому поводу, обнаруживает параллели между числами, музыкальными и теологическими категориями до цифры II.⁴⁸

Пожалуй, наиболее глубокое обоснование теологическому содержанию числовых отношений вообще и в применении к музыке дает крупнейший философ XV века Николай Кузанский. Этот мыслитель относится уже к культуре Возрождения. Его мировоззрение пропитано гуманистическими идеями, несмотря на традиционную богословскую проблематику, но тем не менее его рассуждения о богопознании через познание математических закономерностей представляется развитием и завершением традиции числовой символики, восходящей к Августину, псевдо-Дионисию и дохристианской платонизирующей философии. В этой связи, хотелось бы подробнее остановиться на

⁴⁵ Музыкальная эстетика... - С. 228.

⁴⁶ Abert H. Musikanschauung des Mittelalters. – Halle, 1905. – С. – 63.

⁴⁷ Николай Кузанский. Сочинения. - М., 1979. - Т. 1. - С. 63.

⁴⁸ Там же. - С. 64.

представлениях Николая Кузанского, поскольку его концепция является наиболее полным обобщением идей средневековья по данному вопросу.

Исходной задачей концепции является обоснование различного как частного проявления единого и, с другой стороны, единого, как целостности, протекающей из взаимосвязи проявлений различного. Обоснование этой идеи имеет определенное значение для богословского понимания единства Бога в трех лицах: "Единство есть не что иное, как троичность, потому что означает неразделенность, различность и связь. Соответственно максимальное единство есть вечность или безначальность, потому что вечность ни от чего не отделена, а в качестве различности оно происходит от вечности с ее непреходящим постоянством; а в качестве связи, или соединения исходит от обоих"⁴⁹. Трактуя, таким образом, сущность Бога, Кузанский переходит к осмыслению отношения Бога и мира, отношению Бога к творению. "Все наши мудрые и божественные учителя сходились в том, что Творца можно увидеть по творению как бы в зеркале и подобии"⁵⁰. Однако чтобы познать Бога через его творение, необходимо отмежеваться от чувственно-материальной возможности. "Самыми надежными и самыми для нас несомненными оказываются сущности более абстрактные, в которых мы отвлекаемся от чувственных вещей... Таковы математические предметы, проявляющиеся в геометрических фигурах"⁵¹. Далее мыслитель исследует свойства бесконечного через свойства бесконечной линии, бесконечного треугольника, приходя к выводу, что в бесконечности все эти различные геометрические фигуры суть тождества, но, переходя на уровень конечного, обнаруживают различия между собой. Распределяя по уровням отношения предметов на пути от Бога к миру, Николай Кузанский выделяет три ступени единства и инаковости. В материальном мире все вещи инаковы. "Ничто не согласуется ни с чем, ни по весу, ни по длине, ни по толщине, и поэтому невозможно найти такие точные гармонические пропорции между различными тонами свирелей, колоколов, человеческих голосов и других инструментов, чтобы не могло быть более точных"⁵². Точность важна только как логическое основание. "Мы ее можем среди чувственных вещей познать на опыте сладчайшую мелодию без несовершенства, потому что тут ее нет"⁵³. Однако, "разбирая причины гармоничности, ты тоже найдешь, что различие и здесь может существовать только на основе единства, гармония есть сопряжение единства и различия.... Причины всякой гармонии возникают из рациональной числовой прогрессии... Когда это рациональное единство с возможным приближением конкретизируется в сочетании чувственных звуков, разумная душа наслаждается им, как своим собственным

⁴⁹ Там же. - С. 65.

⁵⁰ Там же. - С. 96.

⁵¹ Там же. - С. 97.

⁵² Там же. - С. 228.

⁵³ Там же. - С. 229.

произведением или близким подобием. Но в точности разнообразно разворачивается в чувственном разнообразии не могущее ни в чем развернуть себя в точности как есть, оно разворачивается по-разному"⁵⁴. Если пожелаешь особо рассмотреть поясное музыкальное, представь круг универсума областью музыки и увидишь одну как бы интеллектуальную и более отвлеченную музыку, другую - как бы чувственную, еще одну - как бы рассудочную"⁵⁵. Наконец, исходя из этого, Кузанский определяет цель операций по определению чувственного и логического восприятия предмета, в том числе музыки. "Так, зрению приятнее тот видимый цвет, в котором разнообразие красок светится единством, и слуху тоже отрадно слышать разнообразие звуков в единстве и согласии... И несказанная радость, когда человек в разнообразии умопостигаемых истин охватывает единство всех причин и рациональных оснований и в единственно возлюбленной истине все обнимает среди духовной радости"⁵⁶.

Приведенные цитаты показывают, насколько тесной была связь между логической системой рационального знания и чувственно-эмоциональным началом. Труды Кузанского на последнем этапе средневековья обобщают две тенденции теоретической мысли - рационалистической схоластики и иррациональной мистики. Этому автору удалось синтезировать основные мировоззренческие детерминанты противоборствующих направлений духовного процесса, благодаря чему выявились точки соприкосновения между ними, что имело большое значение для осознания отношений Бога и мира как системы акциденций, подчиненному единому универсальному принципу. Исходя из этого, получило дополнительное обоснование идея, развиваемая в свое время Августином и его последователями о числовом выражении гармонии, являющейся в свою очередь показателем совершенства. Чем более тот или иной предмет содержит в себе числовых пропорций, тем ближе он к сверхъестественной красоте. Обращение же к музыке показательно как пример двойственного чувственно-рационального истолкования явлений реальной жизни. Николай Кузанский здесь проще, чем в полностью абстрактной математике может показать изначальное несовершенство земной материи, и ее тяготение к умопостигаемой сущности божественной формы. Все типы музыки основаны на числовых отношениях, которые определяют степень совершенства отдельных ее образцов, иерархию музыкальной деятельности. Показав это, мыслитель XV века сделал глубокое обобщение понимания музыкального процесса. После его работ представляется совершенно закономерным отношение к музыкальной практике как к источнику эмпирического материала, который

⁵⁴ Там же. - С. 240.

⁵⁵ Palisca C. The Science of Sound and Musical Practice // Science and Arts in the Renaissance. - L. 1983. - P. 60.

⁵⁶ Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII - XIII веках, преимущественно в Италии. - Пг., 1915. - С. 172.

можно использовать для осознания принципов мироздания. Николай Кузанский был одним из тех, кто поставил последнюю точку в данном вопросе. Конечно, в общих чертах такая позиция была разработана задолго до него.

Она заставляла богословов иметь ясное представление о музыкальной практике и быть специалистами в области культового музицирования. Вероятно, степень совершенства во владении практическими музыкальными навыками могла расцениваться как основа глубокого понимания символической сущности музыки.

Кстати, теологическая проблематика музыкальной теории явилась импульсом к изучению не только форм собственно музицирования, но и физических свойств звука. Углубление в изучение гармонии мироздания послужило исходным пунктом для возрождения в конце XIII - начале XIV веков забытой со времен античности науки акустики: акустическая теория позднего средневековья берет свое начало в трудах падуанского теолога, комментатора Аристотеля Пьетро д'Альбано (1250-1316), который вышел на эти вопросы, обосновывая иерархию созвучий по степени консонантности как земную, слышимую часть системы, исходный пункт которой заключается в гармонии сфер⁵⁷, что служит дополнительным аргументом к обоснованию отсутствия в средневековых представлениях четкой границы между реальной и сверхреальной музыкой.

Кроме того, даже не обращаясь к умозрительным философско-теологическим концепциям, нужно заметить, что культовое пение само по себе было формой служения Богу. Поэтому не вызывает удивления высокая оценка деятельности клира в музыке.

Однако пренебрежение к практике все же существует. Теоретики много рассуждают о том, что музыкант, не знающий теории, не является в полной мере музыкантом, потому что находится во власти эмоций, не поверяет музыку разумом. Вроде бы все понятно. Раз он не поверяет музыку разумом, значит, не может сознательно служить Богу своим искусством, не может перейти от музыки как ремесла к музыке как духовной деятельности, поэтому он не может стоять в одном ряду со знающими теорию. Однако, если музыка - средство служить Богу, то сразу возникает вопрос: почему это нужно делать осмысленно, рационально, овладев, предварительно, знаниями о законах отношений в музыке? Известно ведь, что в религии главное - вера. "И Фома Аквинский и Бонавентура признавали, что простая религиозная старуха знает о вере не меньше, чем они сами... Учености для веры не надо. Понимаемая мистически, вера рассматривается как дар Божий"⁵⁸. Более того, одним из главных положений христианства является идея недоступности Бога для человеческого разума. Это, прежде всего иррациональное состояние души. Вот как, например, описывает

⁵⁷ Августин. Исповедь. - Киев, 1912. - С. 218.

⁵⁸ Лосский В. Н. Августин - учитель: элементы отрицательного богословия в мышлении Августина // Богословские труды. - М., 1971. - Сб. 8. - С. 175.

Августин свое отношение к Богу: "Что же именно люблю я в Тебе? Не телесную красоту, не временную славу, не блеск света, (которым Ты услаждаешь глаз мой, не нежные мелодии всевозможных напевов, не приятный запах ароматов цветов, не манну и не медь, и не тела, доступные плотским объятиям. Не это люблю я, любя Бога моего и все-таки люблю какой-то свет, и какой-то голос, и какой-то запах, и какую-то пищу, благоухание и предмет объятий для внутреннего человека моего. В Боге сияет для души людей что-то пространственное, и звучит не измеряемое временем, благоухает что-то не разносящееся в воздухе и насыщает что-то такое, чем нельзя пресытиться и объемлется необъятное. Вот что люблю я, любя Бога моего"⁵⁹. Трудно поверить, что это писал один из самых рациональных патриотов. В. Н. Лосский показывает важное место апофатического богословия у Августина. "Никак нельзя сказать того, чтобы в трудах Августина отсутствовали выражения, восхваляющие незнание"⁶⁰. Другое дело, что элементы апофитики не носят у него основополагающего значения. "Необходимо дожидаться переводов на латынь Дионисия Ареопагита Скотта Эриугены, возрождения плотиновской тематики у Мариа Викторина и в образе мыслей некоторых последователей Гильберта из Порреи, чтобы элементы отрицательного богословствования блаженного Августина в обрамлении новых контекстов обрели "сумрачный" свет мистической апофазы"⁶¹.

Однако, у Августина, и у всех его последователей вплоть до Николая Кузанского постоянно в той или иной форме просматривается идея предпочтительности веры пред знанием.

Несмотря на это, практическое музицирование без знания не признается даже как форма проявления веры, "теория музыки может быть понятна лишь посвященным"⁶². Более того, запрещается участие в церковном пении тем, кто этому специально не обучен.

Может быть, дело в самой культовой музыке? Если практическое музицирование служит основой для изучения божественной природы к законам мироздания, то представления об этих высших категориях распространяется и на саму музыку. Параллелизм между музыкальной формой и представлениями о Боге был хорошо осмыслен: "В музыке есть начало, середина, конец и вместе все едино, так и в церкви - Отец, Сын и Святой Дух"⁶³. В связи с этим, трактовка Бога как недвижимой сущности могла экстраполироваться и на музыку. В таком случае, отношение к физической временной природе музыки требовало корректировки на богословской основе, то есть нужно было психологически преодолеть ощущение текучести, процессуальности музыкальной формы. Однако на основе ощущений

⁵⁹ Там же. - С. 178.

⁶⁰ Золтаи. Цит раб. - С. 119.

⁶¹ Музыкальная эстетика... - С. 119.

⁶² Глаголев В. С. Религиозно-идеалистическая культурология: идейные тупики. - М., 1985. -С. 164.

этого сделать невозможно, так как требуется абстрагироваться от физических факторов и воспринимать музыкальную целостность умозрительно. Однако, чтобы достичь этого, нужно ясно представлять теоретические основы музыкальной ориентации и, следовательно, большой интеллектуальной подготовки. Музицирование же, не подкрепленное знанием, не может преодолеть границу физических ощущений и поэтому не способно быть средством богослужения. Здесь господствуют чувства удовольствия, отнюдь не божественного происхождения: средневековые очень глубоко осознавали гедонистическую силу музыки. Все авторы, писавшие о ней, говорят о сильном воздействии на человека и даже, в духе орфической традиции - на животных. Для того, чтобы сделать музыку средством богослужения, нужно трансформировать возникающее от нее чувство удовольствия и умозрительное удовлетворение созерцанием гармонического целого, а это требует специальных знаний и умений рефлексировать. Видимо, в этом корень пренебрежительного отношения к практике, неподкрепленной знанием. Думается, причина - в специфическом статическом восприятии культовой музыки людьми, имеющими солидную теоретическую подготовку.

В принципе, склонность христианской религии к пониманию музыки как сверхчувственного символического образования и в связи с этим, стремление преодолеть в сознании реальные физические свойства музыкального материала, является ее универсальной тенденцией, не ограничивающейся только средневековьем. В любую историческую эпоху Церковь побуждает воспринимать музыку, звучащую в храме, в соответствии с той парадигмой, которую определила для нее религиозная концепция. Особенно заметен такой подход к музыкальному искусству в наше время, когда западное христианство переживает период глубокой модернизации всех обрядовых элементов, в первую очередь, художественных: процессы секуляризации привели к тому, что в церковное искусство стали интенсивно проникать нетрадиционные выразительные средства. Это заставило идеологов религии искать способы ассимиляции их в культовой системе. Естественно, новые формы художественного творчества имеют мало общего со сложившимися в течении столетий традициями, поэтому обоснование правомерности истолкования образцов музыкального искусства современным христианством - своего рода пробный камень, позволяющий выявить сущностное отношение религии к музыке, неотягченное многовековой практикой интерпретации тех специфических явлений культового творчества, которое развивалось из зерна, заложенного в раннем христианстве.

Идеология и музыкальное искусство столкнулись как бы без посредников. Конечно, многое здесь продиктовано требованиями сегодняшнего дня. Нельзя считать универсальным

⁶³ Карсавин. Цит раб. - С. 24.

свойством религиозной идеологии стремление стереть границы между церковной и нецерковной музыкой, нивелировать противоречие многих веков, усложнявшее процесс развития религиозной музыки - между внеличным назначением продукта музыкальной деятельности и стремлением к творческой индивидуализации, ставшей главным принципом в искусстве со времен Ренессанса. Сейчас этот вопрос стал одним из ключевых для теологии музыки. Однако, в вопросе религиозного истолкования нетрадиционных для церкви музыкальных форм, особенно решенных средствами авангарда, позиция идеологов религии, кажется достаточно показательной для христианства вне конкретной исторической ситуации. Здесь главным тезисом становится идея раскрытия "внутреннего пространства мира". Слушатели вступают в "пространство святыни", где "время снято, история осталась позади", а "вечность становится действительностью, действительность - вечностью"⁶⁴. Показательно, что, по мнению теологических интерпретаторов "новой музыки" такое статическое восприятие музыки требует специального воспитания слушателей, чтобы "они были готовы воспринимать и расшифровывать ее смысловое значение". Предлагается даже организовать для учителей семинары по религиозному истолкованию модернистских музыкальных опусов⁶⁵.

Думается, приведенная параллель между религиозным истолкованием современной модернистической музыки и культовой музыки средневековья несколько рискованна. Слишком различны социально-художественные системы, их породившие, но основание для нее все-таки есть, поскольку идеологическим импульсом является изначальная общехристианская позиция о том, из чего следует стремление к преодолению движения, процессуальности в восприятии музыки.

Таким образом, имея ввиду прямое истолкование музыки как статической формы у современных богословов, следует предположить возможность подобного понимания музыкальных явлений и в средневековую эпоху, даже несмотря на отсутствие непосредственных высказываний об этом.

Почему отсутствуют прямые подтверждения такого подхода у средневековых мыслителей? Можно, конечно, предположить, что подобные свидетельства есть, но не попали в поле нашего внимания, либо, что они были, но не сохранились. Однако, столь важное положение, если оно было зафиксировано, вряд ли могло не получить известности и разработки у средневековых авторов и не быть затронутым в трудах по медиевистике, так как учитывая этикетный характер интеллектуальной деятельности средневековья, важная идея, будь она изложена хотя бы у одного авторитета, обязательно получила бы

⁶⁴ Knepler G. Geschichte als Wegzum Musikverständnis. – Leipzig, 1982. – S. 226-233.

⁶⁵ Earli Medieval Music up to 1300. – L., 1955. – P. 267.

многократное отражение. Видимо, подобных высказываний никогда не было. Почему же?

В данном случае, объяснить отсутствие свидетельства о специфике восприятия культовой музыкальной формы можно в двух направлениях: 1. Такое отношение к музыке является само собой разумеющимся и не требовало специальных пояснений. 2. Средневековые до конца не осознавали особенностей своего отношения к музыке. В принципе эти объяснения взаимосвязаны.

Начнем с того, что культовая музыка и ее теория занимали совершенно различное место в социально-культурной картине средневекового общества. Культовая музыка - универсальный элемент культа, доступный в той или иной степени всему социуму. Теория - принадлежность узкого круга духовной элиты.

Если говорить об общественной роли культовой музыки, то следует отметить, что она столь же велика, как велика для средневековой культуры роль мессы. "Месса была для христианства наисовершеннейше необходимым элементом жизни... Необходимость мессы легче усмотреть даже в еретических движениях. Вальденсы принуждены были допускать на свои мессы верующих, совершать евхаристии и для них. У отвергавших католический культ катаров была своя месса"⁶⁶. Месса не существует без музыки, значит, культовая музыка является всеобщим фактором духовной жизни. Любое явление, включенное в контекст культового творчества, приобретает универсальное значение. Г. Кнепплер, анализируя социальную роль музыки, уделяет особое внимание вопросу ее "межсоциального усвоения" в средневековье, показывая механизм воздействия культового искусства на всю атмосферу музыкальной жизни эпохи. Действительно, также как христианский культ вообще, культовая музыка проникает в самую сущность духовной деятельности средневекового человека. Понятно, что она сама трансформируется в некоторой своей части в нелитургическую религиозную музыку. Даже в канонической основе она не может избавиться от простонародных влияний, хотя бы потому, что певчие для несметного числа культовых учреждений набирались и обучались из числа местных жителей. Естественно, ни о каком серьезном усвоении теории музыки здесь речь идти не могла, не говоря уже о теологической и космогонической концепциях. Обучение имело сугубо прикладной характер и не предполагало каких-либо рефлексий. Следовательно, на этом уровне усвоения культовой музыки вряд ли она могла быть осмыслена иначе, чем просто как компонент литургии, существовавший для создания соответствующего настроения. Единство же литургии, ее цельность видимо ощущались, но не требовали осознания, рассматривались через призму божественного дара. Конечно, музыкальный материал воспринимался как текущий

⁶⁶ Бернштейн Б. Искусствоведческие аспекты изучения традиционной культуры // Традиционная культура, 2000, № 2, с. 6.

непрерывный интонационный процесс и развитие формы ощущалось в разворачивании музыкальной идеи. Культовая музыка в таком смысле являлась основой интонационного капитала эпохи в важнейшей его части. Используя этот капитал, средневековые порождает целый пласт неканонических музыкальных явлений, многие из которых формировались на путях взаимодействия культового и светского искусства. Например, это относится к итальянским гимнам XII века, которые "показывают равное влияние григорианского хора и светской песни. Стиль всех их ближе к григорианике, чем к популярным образцам, но мелодия более свободно декорирована". Сближение культового и светского начал проявляется здесь не только в музыке, но и в тексте: "латинский текст в рефрене и вернакулярный в станце", но текст все-таки более дифференцирован, чем интонационный сплав в музыке.

Для массы верующих прихожан, не участвовавших в исполнении литургии, музыка в еще большей степени была средством чисто эмоционального воздействия. Причем, в этом отношении нет большей разницы между крестьянином и феодалом.

Думается, утилитаризм культовой музыки, в этом плане исключал возможность абстрактно-теологического понимания.

Иное дело клир. Здесь представления о мироздании и значении для него музыкальных принципов известны достаточно широко. Клирики владеют основами экзегетики, репродуцируя комментарии авторитетов, хорошо понимают идею соответствия реального мира сверхреальному и связанные с этим символы. Они, видимо, были в курсе установок на символическое понимание культовой музыки и его творческой интерпретации. Однако, вдаваться в тонкости восприятия отдельных элементов литургии, тем более пытаться осмыслить и зафиксировать, то не имели нужды. Перед ними стояла практическая задача пропаганды и утверждения религиозных догматов при соблюдении всех внешних установлений культа. Возможно, большинство клириков как лично верующие люди, имели навык статического осмысления музыкальной формы, но рефлексировать по этому поводу не требовалось. Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов, что клир - ремесленники от культа. Некоторые были ремесленниками в прямом смысле: писцами, миниатюристами и так далее. Результаты их труда говорят, что религиозность в этой части социума была, конечно, последовательней, нежели у мирян, но тоже не лишенной отклонений от догматических установлений. Далеко не все в иконе, оформлении книг, декоре соборов имело символическое значение, как это предполагает официальная система взглядов. Многие делались просто "для красоты", без какой-либо сверхзадачи. Иногда это приводит даже к курьезам. Например, на форзаце комментариев святого Беата к Апокалипсису (XI век) в качестве декоративного украшения использована надпись арабской вязью "Нет Бога кроме

Аллаха"⁶⁷. Таким образом, основная мысль священнослужителей тоже не могла принять на себя функцию носителей умозрительной иррационалистической установки относительно культовой музыки, хотя отдельные представители могли ее осознавать.

Наконец, остается узкая прослойка интеллектуалов, наиболее последовательно проводящих религиозные идеи в своей духовной и практической деятельности. К ним в наибольшей степени относится положение о том, что "со времен Оригена Вселенная представляет собой только символическое выражение трансцендентного замысла"⁶⁸. Несмотря на немногочисленность, они являются главным ориентиром для всего общества в том, что касается религиозности, поэтому установки, сложившиеся в их среде в большей мере можно считать индикатором духовной жизни эпохи. На этом уровне культовая музыка наверняка воспринималась в полной мере в соответствии с теологическими принципами. Здесь и могли быть пояснения к особенностям понимания музыкальной формы. Однако таковых нет.

Думается, суть в том, что восприятие музыкального целого абстрактно-статически может осуществляться при большой личной интеллектуальной работе в направлении Богопознания, причем как результат этой работы. Постулировать же идею изначально было бы бессмысленно, потому что по естественной логике она абсурдна. Сохранившиеся же труды средневековых богословов и теоретиков музыки рассчитаны, как впрочем, любые труды, на определенного читателя. Излагать эту идею для интеллектуалов было бы излишним, так как она неполемична. Для широкого круга клириков - бесполезным, поскольку этому читателю нужно было дать не описание результата восприятия, а методику толкования музыки, что предпринималось. Если же говорить о популярной богословской литературе, то для нее идея статического восприятия музыки просто неактуальна, находится в стороне от основных задач. Здесь она просто непонятна. Значит, единственный способ утвердить идею в практике - запрограммировать непосредственно в музыкальном материале и добиться максимально точного репродуцирования.

Не имя необходимости быть зафиксированной и отрефлексированной, идея статического восприятия музыкального целого в принципе могла вовсе не оформиться. Она, что называется "витала в воздухе", не получая материализации. К ней направлена вся система богословской трактовки музыкального процесса, музыкального творчества вообще, но выражена она, видимо не была. Для понимания средневековой музыки справедливы слова, сказанные о европейской музыке вообще видным швейцарским дирижером мыслителем Э. Ансерме, что она прошла через всю историю без саморефлексии, не осознав, что собственно

⁶⁷ Моран А. История декоративно-прикладного искусства. - М., 1982. - С. 23.

⁶⁸ Городская культура: Средневековье и начало Нового времени. - Л., 1986. - С. 29.

совершила⁶⁹.

Тем не менее, эта идея оказала воздействие на практику, выявилась в канонических формах творчества.

Подводя итог этому вопросу, следует сформулировать дефиницию канона для западной средневековой музыки. На основе изложенного она может быть следующей.

Западноевропейский средневековый культовый канон - это комплекс кодифицированных песнопений, сложившийся в процессе отбора мелодий для ортодоксальной литургии, соответствующих духу важнейших мировоззренческих положений католицизма, минимальным образом поддающихся вариантной трансформации и являющийся основой для создания многоголосных композиций культового назначения.

Такое определение обосновывается следующей логикой. Если "канон заключается в иконографических образцах и правилах построения произведений, существующих в форме моделей - наглядных, "макетных" или схематизированных, с дополняющих схему набором штампов"⁷⁰, то в музыке это должно реализоваться в комплексе: звучащее построение - отрефлексированная схема композиции. На этапе становления канона эта двозначность осуществляется через осмысление конструктивных единиц культовой монодии, точнее даже не монодии, а музыкального материала, используемого в культовой практике. Не исключено, что становление монодии тоже представляет собой следствие логической структуризации музыки, использующей различные варианты фольклорной фактурной организации: бурдон, гетерофонию и другие. То есть графическое отражение звучащего текста само по себе есть результат длительной рефлексии, является актом теоретического осмысления музыки. Естественно, здесь получили выражение лишь важнейшие моменты музыкального процесса, отбравшиеся, прежде всего, в соответствии с мировоззренческой задачей. Таким образом, письменные памятники музыкального искусства суть ни что иное, как теоретически осмысленная каноническая модель построения произведения, в то время как собственно образец передается изустно.

В процессе развития мировоззрения усложняется и музыкальный канон в обеих своих ипостасях: практической и теоретической. Теперь практическая часть включает в себя не только изустно передаваемый звучащий фонд, но, в связи с усложнением композиционных принципов - письменный текст, фиксирующий музыкальную идею. Фиксация постепенно превращается из способа осмысления практических данных в способ выражения этих данных. Нотный текст теряет свойство средства рефлексии (видимо, со времени перехода к линейной записи), становится регулятором самого процесса музицирования. Роль

⁶⁹ Ansermet E. Les fondament de la musidue dans lf conscience humaine. – Neufchatel, 1961 – P. 5.

⁷⁰ Бернштейн Б. Традиция и канон. Два парадокса \ \ Советское искусствознание, 1980. - М.,1981.- вып.2. - С. 128.

теоретического ассигната переходит к музыкальным трактатам. Однако этот процесс занял много времени, поскольку трактаты достаточно долго занимались частными аспектами музыкальной организации, не охватывая ее в целом, что было, по всей вероятности, следствием сохранения за нотным текстом части функций выразителя целостности канонических принципов. Думается, только к XIV веку - последнему периоду существования средневековой канонической музыкальной системы Запада - происходит окончательный перенос нагрузки теоретической части канона с нотного текста на трактат. Знаменем этого представляется появление такого образца комплексного осмысления музыкального искусства, каким был трактат "Музыка" Иоанна де Грокейо.

Таким образом, для позднего средневековья обнаруживается не двух-, а трехчленная структура выражения музыкального канона: реально звучащий музыкальный материал (практика в чистом виде), музыкальный материал, зафиксированный в нотном тексте (амбивалентный элемент, выполняющий как практические, так и теоретические задачи), музыкально-теоретический трактат (теория в чистом виде). Центральным компонентом является музыкальный материал, зафиксированный в нотном тексте, как наиболее полный выразитель канонической идеи. Теоретический трактат - средство конкретизации отдельных правил репродуцирования канонических принципов, не имеет универсального назначения для канона, является необходимым, но вспомогательным элементом для жизнедеятельности канонической музыкальной культуры⁷¹. Реально звучащий музыкальный материал, не зафиксированный в нотном тексте, не может быть строго каноническим, так как несет в себе черты простой фольклорной традиции, не имеющей мировоззренчески отрефлексированного композиционного стержня.

Используя категории индийской традиционной музыки, конечно, с коррекцией на историческую неоднозначность западноевропейского средневекового музыкального канона, можно сказать, что каноническая основа музыкальной формы как в абстрагированном теоретическом понимании, так и в собственно музыкальном сопоставима с "рагой".

"Рага" понята и затвержена каждым музыкантом, но звучать может лишь рагини, что является женской формой слова "рага". Рагини - постоянно рождающийся, новый вариант, в котором появляется рага"⁷². В этом вечном импровизационном обновлении музыки, основанной на достаточно статичном структурном материале, - сущность канонической деятельности, ее жизнеспособность, устойчивость.

Через посредство канона музыка приобрела сложный религиозно-семантический комплекс, представляющий в свернутом виде всю систему мировоззренческих

⁷¹ Трехчленная структура канона рассматривается некоторыми авторами как норматив, включающий "модель, правило и меру" (Плахов В. Д. Традиция и общество: опыт философско-социологического исследования. - М., 1982. - С. 14).

⁷² Витаньи И. Общество, культура, социология. - М., 1984. - С. 244.

представлений. П. Флоренский глубоко подметил, что "делаясь церковным песнопением, восторг души неизбежно облекается в оболочку своеобразной игры понятий. Вся церковная служба... переполнена этим непрестанно кипящим остроумием антитетических сопоставлений и антиномических утверждений"⁷³. Мысль русского богослова в наибольшей степени относится, конечно, к словесному тексту, но, учитывая неотрывность от музыки, распространяется и на нее постольку, поскольку музыкально-литературное единство строится на изначальной заданности не только текстовых, но и музыкальных формул. Добиться такого эффекта можно было только путем соблюдения строгих технологических правил, которые обычно подразумеваются под понятием канона. "Однако, от простого следования правилам до сущности канона - огромная дистанция"⁷⁴. Канон создает импульс творческому процессу, выполняя, в сущности, для художественного мышления ту же роль, каковая выпадает на долю теологической детерминанты, определяющей направление духовного процесса средневекового общества в целом. В системе канонических норм закрепляется мировоззренческая константа, остающаяся за пределами художественного творчества, но определяющая, тем не менее, его содержание. Возможно, эпоха, порождающая ту или иную каноническую систему, сама не в полной мере осознает принципы отношения канона к мировоззрению даже на высшем интеллектуальном уровне общества. "Быть может музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющему тех, кто предан добродетели, не допустить в своих нравах ничего немusicalного, нестройного, несозвучного, не натягивать струны сверх должного, чтобы они не порвались, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена, она становится глухой и теряет благозвучность"⁷⁵, - говорит Григорий Нисский. Как видим, "отец церкви" лишь гипотетически высказывается об этическом назначении музыки, запечатленном в ее каноне. Он скорее ощущает, чем осмысливает идейную сущность музыки. Недаром, так "обтекаемо", ассоциативно его изречение. Тем более, такого осознания трудно ожидать от самих деятелей искусства, и совсем уж оно исключено для людей, не посвященных в тонкости богословской и художественной деятельности. Однако через соблюдение устоявшегося канона в искусстве проводится неизменно мировоззренческая идея, являющаяся источником его формирования. Отсюда можно сделать вывод о том, что средневековое каноническое искусство содержит в себе фактически или потенциально все мировоззренческие константы, которые можно обнаружить в результате анализа вербального материала эпохи.

Подобная ситуация прорисовывается не только в музыке западного средневековья, но во

⁷³ Флоренский П. Стили и утверждение истины. - М., 1914. - С. 158.

⁷⁴ Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. - М., 1985. - С. 104.

⁷⁵ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. - М., 1966. - С. 109.

всех культовых системах, сложившихся в рамках единого христианского мира (до Четвёртого Вселенского Собора). В тех случаях, когда не реформировались основы богослужения в более позднее время - эти принципы действуют до сих пор, порождая новые национальные разновидности. В этом смысле, есть родство не только между древними греческими, латинскими, армянскими, грузинскими, сирийскими, коптскими, эфиопскими, славянскими музыкально-литургическими моделями, но и совсем недавно сложившейся румынской литургией.

Строго говоря, в полной мере, равновесие между способностью к творческому самовыражению и минимальным проявлением индивидуального авторского начала достигается только в рамках этой системы, поэтому только она, в строгом смысле, может именоваться "христианским музыкально-культовым канон", поскольку только здесь возможна реализация "вечного, надысторического, субстанционального смысла, "смысла в себе", "смысла смыслов"⁷⁶, для которого "опасность представляет субъективный интуитивизм, со своим "вчувствованием" как бы вламывающимся внутрь символа... и тем самым превращающий диалог в монолог"⁷⁷.

Тем не менее, в более широком смысле, каноническими являются и другие музыкально-культовые системы, порождённые на несколько иных ментальных основаниях. Об этом в следующих главах.

⁷⁶ Тарасов В. Искусство как «код» культуры // Искусство в системе культуры. - Л., 1987. - С.94.

⁷⁷ Аверинцев С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. - М., 1972. - Т. 7. - Стб. 828.

Глава 4. «ЭКЗЕГЕТИЧЕСКИЙ» МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЙ КАНОН

На протяжении почти тысячи лет европейская культовая музыка развивалась в рамках унифицированной системы, которую можно назвать общехристианским музыкально-культовым каноном, в рамках которого выделяются региональные ветви - византийская, латинская, армянская, грузинская, русская и т. д. Каждая из них узнаваема, отличается от других. Более того, внутри каждой ветви прослеживаются разные стили песнопения, весьма яркие для опытного слуха. Например, григорианские, амвросианские, беневентанские, староримские - в латинской ветви; знаменные, демественные, путевые - в русской и т. д. Тем не менее, факторы, сближающие эти явления, очевидны, что позволяет отнести их к единой канонической системе.

Общехристианский канон является генетической основой всех других христианских канонических систем. Причем появившиеся позднее каноны не оказывали влияния на творческий процесс внутри общехристианского канона в тех случаях, когда он оставался жизнеспособным. Конечно, на стадии становления каждая из ветвей общехристианского канона абсорбировала самый разнообразный этнографический материал, но когда система приобрела законченность, - эти внешние влияния прекратились. Канон стал действовать только как порождающая модель.

С появлением новых канонов удельный вес древнего наследия в культовой практике сократился. Иногда она вообще не проявлялась. Тем не менее, ни одна другая каноническая модель не была столь устойчивой. Сложившись в основных чертах в IV в. (возможно, и ранее), она давала средства для творчества Западной Европе, по крайней мере, до XIV в. (несмотря на появление альтернативного «экзегетического» канона), в России - до начала XVIII. Рудиментарно сохраняет деятельность до сих пор.

Многие конкретно-исторические явления в рамках этой системы забылись и не поддаются восстановлению. Другие воспринимаются как знаки давно ушедших эпох. Тем не менее, общехристианский канон остается жизненно важной основой всех явлений европейской музыки, вызывая восхищение совершенством и самодостаточностью.

К сожалению, будучи способом художественного оформления религиозной идеи, он очень чувствителен к малейшим изменениям в культовой практике, поэтому с течением времени его вытесняют каноны, в которых выше удельный вес эстетической задачи, автономизирующей музыкальный материал в богослужебном процессе.

В истории музыки немало примеров, когда церковные власти пытались уменьшить скорость «эстетизации» церковной музыки путем запретов использования тех или иных материалов при проведении службы. Однако реально такие демарши ничего не решили. Так,

Триденский собор стремился преодолеть волевым образом кризис, обнаружившийся воочию с началом Реформации. В частности, попытался запретить многоголосное пение. Показательно, что волевым способом не удалось не только сколько-нибудь эффективно направить музыкально-творческий процесс, но даже принять кардинальное решение.

Иначе складывалась ситуация в русском старообрядчестве, которому, несмотря на сложнейшую драматическую историю, удалось сохранить общехристианскую каноническую музыку¹. Вместе с тем нельзя не видеть, что это возможно только путем полного консервирования не только богослужения, но всего уклада жизни, ухода в малоосвоенные регионы. Показательно, что духовные силы старообрядцев концентрировались на изоляционизме до такой степени, что культовая система стала архаичной, соответствующей той стадии художественного прогресса, который существовал до момента начала новообрядческой реформы. Канон потерял универсальную сущность в своей конкретно-временной реализации. Музыкально-культовой творческий процесс у старообрядцев в какой-то мере мумифицировался. Из практики исключен, или почти исключен, главный элемент православной музыкальной деятельности - распевотворчество на канонической основе. В результате - оскудение богослужебного опыта, преобладание механического воспроизведения книжного текста. Обратной стороной этого процесса стали фольклоризация культа, размывания традиций храмового пения, замещение их свободным интонированием, лишь в самом общем плане имитирующим облик древнерусских распевов.

По всей видимости, с того времени как христианское мировоззрение подвергается разделению на не согласующиеся друг с другом конфессии, общехристианско-каноническая система не в состоянии больше сохранять устойчивость. Создаются условия для возникновения новых канонов.

На Западе появление нового «экзегетического» канона чувствуется уже в XI-XII вв. с началом использования техник многоголосья, использование которых обусловлено особенностями католического мировидения и отражением этого в музыкальном творчестве (в рамках общехристианского канона для обозначения этого материала в предыдущей главе использовано понятие «надканонический принцип»). Начинается этот процесс в монодийных формах. С момента канонизации григорианских песнопений, когда была сделана установка на определенное осмысление богодухновенных кодифицированных песнопений, возникает необходимость решить проблему творческого развития в рамках культовой музыки. Поскольку нежелательно ни варьирование, подобное тому, которое культивировалось в музыке православия, ни свободное музыкальное творчество, необходимо было найти способ

¹ Денисов Н. Г. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации: Автореф. дис канд. искусствоведения. – М., 1996.

сохранить символическую основу сакральной музыки и одновременно реализовать потребности в творчестве². Выход следовал из логики теологической организации духовной деятельности, где широко использовался принцип экзегезы. Если можно объяснить божественное слово, то почему нельзя подвергнуть экзегезе музыкальный символ Бога? Возник троп. Григорианский хорал сохранил свою семантику, а троп привнес творческое начало³. Но разъединив однажды каноническую мелодию ради включения тропа, католическая музыка обеспечила себе возможность производить с нею манипуляции, в конечном счете приведшие к распаду григорианского хорала как функционально целостной канонической системы. От "толкований" в пределах монодии осуществился переход к гетерофонной "экзегезе". Появились ранние варианты органума. Новый принцип музыкального творчества оказался значительно более продуктивным, чем тропирование, так как позволял ставить чисто художественные задачи, не затрагивая структуру символа. Однако, с течением времени все большая изощренность "толкований" и постепенное увеличение содержательной нагрузки на неканонический пласт композиции привели к трансформации самого символа, подобно тому как в богословии экзегеза изменила религиозную доктрину. Показательно, что этапы музыкальной герменевтики соответствуют уровням экзегезы в теологии.

Мелодия хорала с тропом и параллельный органум аналогичны этимологическому уровню экзегезы, так как основное содержание в них заключено в григорианском напеве.

Варианты свободного органума весьма разнообразны. От их первых малоудаленных от параллельного органума образцов до органума Перотина пройден длительный путь. Однако, всем им свойственно единое качество - функциональное разделение канонического напева и дуплюма (позже дуплюма и триплюма). Кроме того, в свободном органуме *cantus firmus* - точное воспроизведение григорианской мелодии, несмотря на то, что он излагается в другом временном измерении по сравнению с верхними голосами. Здесь канонический напев еще не подвергается дискретизации. Эта форма ранней полифонии являет собой широкое разнообразное толкование, своеобразное логическое осмысление содержания григорианского хорала. В этом можно усмотреть соответствие второму, концептуальному уровню экзегезы.

Наконец, в мотете основная содержательная нагрузка ложится уже не на тенор, как это было во всех разновидностях органума, а на верхнюю пару голосов, сам канонический напев подчиняется формульности модалного ритма, деструктируется; в качестве "твердого голоса" используется не вся мелодия хорала, а лишь отрезок из нее; в верхних голосах

² Gulke P. Monche – Burger – Minesanger: Musik in der Gesellschaft des Europäischen Mittelalters. – Leipzig, 1975.

³ Карцовник В. Тропы входных антифонов в истории западноевропейского средневекового хорала // Музыкальная культура средневековья: теория, практика, традиции. - Л., 1988.

ассимилированы интонации и целые светские напевы. Все эти параметры вызывают ассоциацию со спекулятивным уровнем экзегезы в теологии. В обоих случаях логическая конструкция лишь формально привязана к Священному Писанию. Выбор отрывка для толкования произволен и подгоняется к некой самостоятельной задаче. Оба явления возникают на почве, оплодотворенной чуждым ортодоксальной традиции материалом.

Несмотря на то, что мотет не был в XIII веке самым массовым музыкальным жанром, в нём сошлись стратегические линии музыкального и мировоззренческого процессов западного средневековья⁴, поэтому целесообразно остановиться на нём подробнее.

Начнём с литературных текстов мотетов. Как известно, они зафиксированы на латинском и старофранцузском языках. Латынь используется для выражения образов трансцендентного, что вполне естественно в силу многовековой традиции вербализации сакральной идеи посредством латыни. Стихи на старофранцузском сугубо светского содержания. Взаимосвязь образной и вербальной систем, свойственная для средневековой литературы в целом, почти не нарушается и в стихотворной основе мотетов. Исключениями являются триплумы мотетов № 56 и 83 Бамберского манускрипта⁵, где тексты на старофранцузском языке обращены к деве Марии.

По лексическому составу эти тексты подобны аналогичным латинским. Однако их отличает индивидуальный характер высказывания. Если латинские стихи содержат обращение к Богородице от лица массы, то здесь совершенно очевидна личная молитва. Если тексты на латыни характеризуют образ Богородицы посредством разнообразных эпитетов, её славословие занимает основной объём композиционной структуры, то старофранцузские акцентируют человеческие чувства (все они даны от первого лица).

Светская поэзия в мотете - почти исключительно любовная лирика, в которой можно выделить несколько содержательных пластов, соответствующих жанрам рыцарской поэзии (шансон, плач, пастурель).

Тексты, посвященные деве Марии и любовные стихи сосуществуют нередко в рамках одной композиции, что не вызывает удивления, поскольку реализуется идея близости куртуазной любви и любви к Богу. Думается, именно этим обусловлена возможность перетекстовки латинских мотетов на старофранцузские или наоборот.

В рамках одного мотета чаще всего совмещаются максимально близкие по содержанию тексты, что обеспечивает содержательную однозначность, но расширяет спектр образных характеристик.

Иначе обстоит дело, когда тексты восходят к разным жанрам рыцарской поэзии. Один

⁴ Об этом подробнее; Лесовиченко А. М. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное сознание: автореф. дисс. ... канд. искус. / Моск. консерватория. - М., 1992.

⁵ Aubry P. Cent motetes du XIII-e siecle. - P., 1900.

текст может как бы уточнять содержание другого, или один продолжает события другого. Встречаются антиномии, например, в триплуме - восторги влюбленного, в мотетусе - жалобы молодой монашки.

Латинские тексты могут совмещать посвящение деве Марии - в одном голосе, и Богу - в другом.

Предлагаем рабочую классификацию вариантов сочетаний текстов мотетов:

1. Принцип тождества. Все многообразные старофранцузские и латинские мотеты.
2. Принцип комплементарности. Старофранцузские мотеты первой, второй и третьей групп класса нетождественных сочетаний; латинские двухобразные мотеты; двуязычные мотеты первой группы.
3. Принцип контраста. Старофранцузские мотеты четвертой группы; двуязычные второй группы⁶.

В силу того, что сочетания текстов в мотетах очень многообразны, может возникнуть вопрос: не являются ли описанные принципы результатом простого суммирования без критического отбора?

Не исключено, что в момент возникновения политекстовости элемент случайности действительно был высоким. Однако нельзя не обратить внимания, что наиболее предпочтительным вариантом сочетания текстов является объединение по принципу тождества. Кроме того, среди двуязычных мотетов, в которых механическое объединение было бы наиболее заметно в силу взаимной удаленности образных сфер, выражению которых служит латинский и старофранцузский языки, нет ни одного текста фривольного содержания, несовместимого с сакральной образностью. Образцы второй и третьей группы старофранцузских мотетов класса нетождественных сочетаний (принцип комплементарности) свидетельствуют о вполне сознательном отношении к тексту, так как в них имеет место сюжетная связь. Наконец, в мотетах первой старофранцузской группы соотношение текстов таково, что оно не позволяет сомневаться в их содержательном единстве. Объединение текстов по принципу контраста не бессмысленно.

Каковы же варианты текстовой "драматургии" раннего мотета?

1. В текстах мотетов претворены наиболее актуальные темы и образы позднесредневековой поэзии.
2. Многообразие творческих идей литературы той эпохи редуцировано до минимума. В жанре мотета представлены за небольшим исключением лишь те из них, которые отражают стратегические направления искусства той эпохи - гуманизация трансцендентного и одухотворение человеческого.

⁶ В Бамбергском манускрипте 8 двуязычных мотетов.

3. Классификация текстов может быть произведена в основном в соответствии с признаками жанров рыцарской поэзии в стихах на старофранцузском языке, и образно - тематическом в латинских.

4. Классификация соединений обуславливается степенью контраста между текстами.

5. Принципы объединения в пары и создания текстов продиктованы преимущественно эстетическими задачами, то есть на текстовом уровне содержание мотетов во многом связано с эстетической функцией.

С позиций временной организации все текстовые сочетания создают эффект временной сегментарности, которая может приобретать любые очертания вне зависимости от физической последовательности событий.

Перейдем к рассмотрению музыкального материала с точки зрения развития в нем эстетического начала. Мотет - первый музыкальный жанр, где эстетическое приобретает самостоятельное значение. Его предшественник - органум, при всем разнообразии композиционных приемов, используемых в верхних голосах, целиком и полностью организуется в соответствии с *cantus prius factus*'ом, каждая его мелодическая линия подчинена григорианскому напеву. В мотете комплекс верхних голосов приобретает смысловую самостоятельность, так как идеологически в мотете *motetus*, *triplum* автономизированы и в них появилась возможность ставить собственную творческую задачу, в связи с тем, что эта музыкальная композиция в качестве мировоззренческого символа пока не требовала дальнейшего развития, творческая задача приобрела чисто эстетический характер. В том же направлении шел процесс развития эстетических принципов в мотете.

В момент выделения мотета из органума и введения в него самостоятельного текста для каждого голоса, музыкальный материал верхнего "этажа" был, естественно, близок аналогичному пласту в композиции органума, то есть в нем каждая мелодическая линия была мало содержательна, несла небольшой информационный заряд. Вся дальнейшая эволюция жанра в XIII в. происходила в направлении индивидуализации мелодий мотета, а затем специализации внутри до сих пор нерасчлененного пласта верхних голосов. Здесь нет необходимости описывать этапы этого процесса. Они основательно изложены в книге Ю. К. Евдокимовой⁷, где подробно проанализировано соотношение *cantus firmus*'а с верхними голосами, структурные, ритмические, интонационные особенности мелодий, расположенных над *cantus prius factus*'ом. В связи с нашей задачей необходимо выделить только один аспект - постепенное увеличение функциональной значимости верхних голосов по отношению к григорианскому напеву и их автономизацию по отношению друг к другу.

Если на первой стадии существования мотета музыкальный материал верхних голосов

⁷ Евдокимова Ю. К. История полифонии. - М., 1983. - Т. 1. - С. 91-108.

формировался по принципам многоголосья в органуме, то в процессе развития сюда все больше стали проникать светские мелодии. «Практически во всех мотетах, где использованы французские тексты (в одном или двух голосах), скрыта изысканная техника комбинаций песенных фрагментов»⁸, а учитывая распространенность перетекстовок и техники контрфактуры, можно предположить, что влияние рыцарских песен проявилось и в латинских мотетах. С процессом секуляризации надгригорианского пласта мотета значительно трансформировался эмоциональный тонус произведений этого жанра. С символической точки зрения, верхние голоса приобретают здесь особое значение, но если изначально общий колорит звучания мотета оставался близким органуму, то в процессе развития эстетического начала он все больше тяготеет к светской музыке. Не случайно некоторые исследователи, например, Ф. Маттиассен⁹, пишут о возможном претворении в мотете народных танцев той эпохи. Думается, что это несколько преувеличенная точка зрения. Эффект танцевальности возникает за счет оstinатно-ритмических модусов, но светский характер действительно ощущается весьма определенно.

Если в первые десятилетия XIII в, верхние голоса в мотете были совершенно тождественны, то с течением времени между ними возникает дифференциация. Характерны следующие конструктивные приемы:

1. Введение характерной ритмо-мелодической попевки в каждый из голосов при сохранении структурной тождественности и использования одинаковых модусов.

Отмеченная попевка повторится трижды в четырнадцатитактном мотете (№ 9).

2. Последовательное проведение принципа структурной взаимодополняемости мелодий - сознательное избегание общих цезур (№ 4).

Последний пример приводят Т. Маррокко и Н. Сэндон: в английском мотете конца XIII в. возникает следующая структура¹⁰:

трипльом		АБВГД		ДЕЖЗ	
мотетус	вступление	БАГД	середина	ЁДЗЖ	заклучение
такты	7	4444	3	4444	4

Наконец, наиболее поздним вариантом специализации голосов является "стиль П. Круа", где ведущую роль играет трипльом, функционально отделенный от мотетуса и тенора. Он имеет ритмо-мелодическую изысканность, значительно подвижней двух других голосов, излагается в более высоком регистре.

Эволюция от простейшей контрфактуры в клаузул-мотете к развитому трехголосию

⁸ Там же. - С. 93.

⁹ Mathiassen F. The style of the early motet. - Copenhagen, 1985.

¹⁰ Medieval music. - Oxford. - № 48.

мотета конца XIII в., весьма значительна. Мировоззренческий смысл раннего мотета на всех стадиях развития однозначен, так как принципы взаимоотношений канонического тенора и неканонических верхних голосов не нарушаются на протяжении всего столетия.

За счет того, что здесь происходит высвобождение верхних голосов в содержательном отношении, мотет эволюционирует чрезвычайно динамично. К концу XIII в. становится очевидным, что художественные принципы эстетического порядка доминируют. Об этом свидетельствует мотет, в котором основная нагрузка ложится на трипльм. Мелодические силы, достигшие "растворения модусной формульности", требуют дальнейшего развития, в первую очередь в направлении расширения масштабов формы¹¹. В мотетах трипльм-стиля (П. Круа) верхним голосам явно тесно, так как мотеты этого времени имеют максимально большие размеры среди мотетов XIII в., что иногда требует структурной "двухчастности" (например, мотет № 1) - в мотетусе и теноре.

Однако дальнейшая реализация мелодических сил ограничивается семантикой символа, которым является мотет в своей идеологической функции. Всякое кардинальное изменение соотношения тенора и верхних голосов привело бы к искажению мировоззренческого смысла, заключенного в мотетной композиции. Следовательно, дальнейшее развитие эстетического начала требует замены идейного содержания. Однако в рассматриваемый период это еще не было возможным, так как мировоззренческая система опиралась на те же принципы, которые вырабатывались с XII в. Снять с музыкальной композиции функции мировоззренческого символа на рубеже XIII-XIV вв. тоже было невозможным вследствие отсутствия имманентно-музыкальной образной системы. Остается путь трансформации формы музыкальной композиции, при котором сохраняются все принципы выражения мировоззренческого символа, но значительно увеличиваются размеры произведения, что даст возможность дальнейшей обработки эстетического начала. По этому пути мотет пойдет в эпоху Ars Nova, что станет следующей главой истории жанра.

Итак, если для схоластической теологии фактором мировоззренческой трансформации стал аввероизм, дополненный позднее непосредственно античным перипатетизмом, ибо для мотета эту функцию выполнил популярный песенный фонд средневековья.

Аналогичной оказалась роль схоластики для истории теологии и мотета для истории музыки - итог развития целого культурно-исторического этапа. Схоластикой завершился период развития мировоззренческой мысли западного средневековья, мотетом - период тотального господства григорианики в культовой традиции.

В мотете функциональная значимость григорианского хора несколько уменьшилась. Однако это не свидетельствует о распаде музыкально-канонической системы средневековья.

¹¹ Евдокимова Ю. К. Цит. работа: - С.103

Вычленение отрезка из литургического напева обусловлено не столько художественными задачами, сколько генетической связью с клаузул-мотетом, которая представляла собой многоголосную обработку юбилея хорала. Несмотря на то, что григорианская мелодия подвергается формульной трансформации, ее интонационный контур неприкосновенен, то есть сущностных изменений не происходит. В любой момент, без особых усилий можно "очистить" сакральную мелодию от привнесенных в нее изменений. Расчленение напева на обособленные друг от друга ячейки кардинально не сказывается на взаимоотношениях кантуса фирмуса с органными голосами, так как при всей автономности мотетуса и триплюма нигде не допускается неконтролируемое развертывание, то есть каноническая основа мотета не оспаривается. Наконец, немаловажно, что в жанре мотета XIII века, так же как в других многоголосных жанрах средневековья, григорианский тенор и верхние голоса строго противопоставлены друг другу.

Проанализируем принципы этого противопоставления.

1. **Текстовый.** Несмотря на то, что григорианская мелодия исполняется здесь вероятно на инструменте, ее вокальная хоральная природа обязательно несет ту смысловую нагрузку, которая характерна для данной мелодии при вокальном исполнении. В этом плане возникает контраст на уровне текстов с верхними голосами, имеющими самостоятельную поэтическую основу в каждом из голосов причем нередко на разных языках (латынь и старофранцузский). Контраст может носить не только образный характер, но даже иметь общекультурную подоплеку, поскольку здесь наряду с духовным содержанием могут появиться сугубо светские стихи куртуазного плана. Не исключена перетекстовка одних и тех же мелодических линий, что влечет усложнение семантического поля.
2. **Диапазоновый.** В нешироком общем объеме звукоряда мотета *cantus firmus* все-таки использует в большей степени его нижнюю часть, в противовес абсолютно тождественным с этой точки зрения верхним голосам.
3. **Структурный.** *Cantus firmus* всегда имеет периодическое расчленение, верхние голоса - спорадическое. Обычно структура мелодии в верхних голосах зависит от поэтической организации, которая часто бывает несимметричной и влечет за собой разновеликие мелодические построения.
4. **Ритмический.** Обычно *Cantus firmus* мотета излагается в более размеренном движении, по сравнению с мотетусом и триплюмом и более крупными длительностями.
5. **Тембровый.** Вокальный или вокально-инструментальный характер звучания мотетуса и триплюма, с одной стороны, и, надо думать, инструментальная подача

сакральной мелодии, с другой.

Таким образом, если стратегическим направлением культовой музыки является творчество на основе григорианского канона, возникает вопрос об идеологической насыщенности полифонических памятников «экзегетического» канона. Несомненно, строгие художественно-мировоззренческие нормы искусства раннего средневековья не изменились ко времени зарождения многоголосья, особенно, если учесть символическую значимость григорианской монодии. Следовательно, "инъекции" в нее должны иметь идеологическое оправдание в той же мере. Если мы допускаем возможность идеологизации неканонических элементов на стадии их зарождения, нельзя отбросить этот фактор и в дальнейшем, до тех пор пока григорианский хорал является основополагающей формообразующей матрицей музыкальных композиций. Идеологически должны быть насыщены все разновидности органума и мотет. В связи с тем, что канонический напев везде сохранял свое символическое значение, будучи важнейшим компонентом музыкальной ткани, теологический смысл всех других элементов тоже не мог не присутствовать при восприятии полифонической композиции в целом. Таким образом, по нашему мнению, позднесредневековая музыкальная композиция является мировоззренческим символом в такой же степени, как и григорианский хорал, и следовательно, может рассматриваться в качестве одного из проявлений музыкально-канонической системы как средство реализации мировоззренческой модели позднего средневековья в символическом виде.

Какое же музыкальное явление выполнило впервые роль нового символа? По всей видимости, им можно считать лиможский органум, - опыт скриптуализации давней устной традиции, где верхний голос был осмыслен как относительно самостоятельная мелодическая линия, способная выражать определенную идею, автономную по отношению к григорианской основе.

Какая идея может быть выражена посредством такого символа? Если григорианская мелодия - символ Бога, символ, кристаллизация которого требовала многовекового отбора средств, связанных со всем комплексом раннехристианских и более поздних представлений о Боге, то возникновение многоголосной формы должно было выразить новый характер восприятия отношений Бога и мира, возникший в начале второго тысячелетия. Думается, в органуме многократное увеличение длительностей звуков григорианского хорала подчеркивает идею вневременности, например, вневременность Бога, инструментализация *cantus firmus* - его вневеличность. Такое художественное решение не могло существовать в монодии, так как при подобном изложении без вспомогательных мелодических линий просто была бы потеряна связь между звуками. Это само по себе вносит новый смысловой оттенок в канон. Однако этим дело не ограничивается. Значительную смысловую нагрузку принимает

на себя извилистый и подвижный верхний голос. Какую именно? Вспомним специфику двойственного восприятия времени в средние века. "Быстротечная и ничтожная жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, вплетаясь в нее, получая от нее новый, высший непреходящий смысл, та двойственность восприятия времени - неотделимое качество сознания средневекового человека. Он никогда не живет в одном лишь земном времени, он не может отрешиться от сознания сакральной истории, и это сознание коренным образом воздействует на него как на личность, ибо спасение души зависит от приобщения к сакральной истории"¹².

Сопоставим эту ситуацию с временным соотношением пластов органума. Есть основание предполагать, что если в фирмальном голосе персонифицирована идея Бога, а с ней вечности, то, следовательно, в верхнем голосе получила воплощение идея скоротечности того, что может быстро изменяться, то есть мира. Данная разновидность органума может символизировать соотношение Бога и мира. Доказательством тому служит и управляющая функция григорианского хорала по отношению к верхнему голосу и невозможность обратной связи, то есть влияния последнего на каноническую мелодию. Подобная символическая значимость двух мелодических линий близка августиновской креационистской идее непрерывного творения мира Богом.

В данной художественной модели мировоззренческой идеи недостает только одного элемента. Бог создал мир многообразным, но в символике лиможского органума этого не отражено. Недостаточность лиможского органума в этом плане восполняется в творчестве парижских дискантистов, где надгригорианский "этаж" составляют уже не одна, а две и даже три мелодические линии. Органум мастеров Собора Парижской Богоматери представляет собой классический вариант символизации в музыкальном каноне патриотической идеологии.

Однако, во второй половине XII века, когда выдвинулась школа Нотр-Дам, эта мировоззренческая концепция была уже неактуальна. Идеология в своем развитии все основательнее обращалась к реальному.

Внимание богословов постепенно перемещалось с чисто теогонических проблем на вопросы функционирования материального мира. Усилился интерес к природе, произошел сдвиг в накоплении естественнонаучных знаний (например, у Роджера Бэкона, для которого теология стала своего рода "прикрытием" научных задач). Вследствие этого возникла необходимость отражения новых установок в музыке. Думается, способом их реализации стал мотет, где увеличилась нагрузка на пару верхних голосов. Григорианский напев приобрел значение "вывески", обеспечивающей "законность" этого жанра. Объектом

¹² Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. - М., 1984. - С. 127.

художественного отражения становится, прежде всего, мир с его многообразием и внутренней неоднородностью, существующий под эгидой Всесильного Отца.

Возникает естественный вопрос: что позволяет таким образом трактовать содержание мотетной композиции? Даже при поверхностном знакомстве с ранним мотетом обращает на себя внимание, что эмоциональный колорит в образцах этого жанра отнюдь не религиозный, вызывающий сомнение в его принадлежности музыкально-культовому канону. Здесь ощущается влияние светской музыки, слышатся танцевальные ритмы. Кроме того, нельзя не отметить, что каждый голос "верхнего этажа" выразителен и несет несравнимо больший информативный материал, чем в органуме. Два верхних голоса мотета в большинстве случаев дополняют друг друга. Свободным развертыванием они обеспечивают непрерывность звучания этого пласта композиции. Тенор же, напротив, расчленен на ячейки; в нем снято бесконечное дление *cantus firmus* органума, да и сама григорианская мелодия проводится не целиком. Естественно, внимание слушателей концентрируется на верхних голосах. Если же согласиться с тем, что они символизируют реальное, то становится очевидным преобладающее значение образа мира в символе, которым является мотетная композиция.

В каждом конкретном образце мотетного жанра один из перечисленных факторов может отсутствовать. Так, возможно, наверное, чисто инструментальное исполнение всех голосов, или, напротив, вокальное. Крайне редко, но имеет место периодическая структура в одном из верхних голосов, которая, однако, никогда не совпадает с композиционной конструкцией *cantus firmus*. Григорианская основа изредка образует эквиритмию с мотетусом или трипльмом (последовательно, на протяжении целой композиции такого не встречается). Однако, в случае недостатка одного из факторов, другие обеспечивают достаточный контраст тенора и верхних голосов.

Таким образом, мотет, оставаясь сугубо средневековым музыкальным жанром Западной Европы, наиболее чутко реагирует на изменения мировоззренческих доминант, произошедшие в эпоху схоластики.

Как же осуществился в рамках надканонического этапа развития канона переход от органума, системы, где символ Бога занимает ключевые позиции, к мотету, имеющему несколько иной баланс содержательных элементов? Обратимся снова к органуму.

Образцы этого жанра, созданные мастерами школы Собора Парижской Богоматери, представляют собой крупномасштабную трех- четырехголосную композицию, в теноре которой проводится каноническая мелодия в значительном ритмическом увеличении. В верхних голосах помещены абсолютно тождественные друг другу в функциональном отношении интонационно маловыразительные, по крайней мере, с позиций Нового времени

(чего не скажешь о мотетных надгригорианских линиях), мелодии. При всей подвижности они неразрывно связаны с тенором. Для того, чтобы наполнить этот пласт большей содержательностью, необходимо придать ему автономность по отношению к твердому голосу.

В условиях средневекового частичного синкретизма, когда музыка неразрывно связана со словом, усиление самостоятельности в каком-либо автономном музыкальном построении было немыслимо без опоры на конкретный текст¹³.

Самоценность музыкальной формы в средневековье еще как следует не осознается, даже несмотря на весьма серьезные достижения в сфере музыкальной композиции XII века, выработавшей ряд сложных технических приемов. Думается, сама по себе очень изощренная техника не может дать импульса к изменению содержательной системы, хотя трансформация последней не возможна без значительных технологических накоплений.

В связи с тем, усиление содержательного веса надгригорианского пласта в средневековой многоголосной композиции не представляется возможным без внедрения в нее нового текста, не связанного с традиционным. Такое обособление произошло в клаузуле. Там, в противовес каноническому напеву, верхние голоса впервые обретают самостоятельный текст, пока единый для обоих. Кстати, данная операция была произведена именно в той части органальной композиции, на наш взгляд, потому что здесь, в юбилее, текст разрежен до предела, мало информативен, позволяет без затруднений воспринимать новый текст, который подается на музыке верхних голосов.

Содержательная автономность нелитургического пласта музыкальной формы, узаконенная в клаузуле, стимулировала развитие музыкального искусства в направлении дальнейшего углубления выразительности этого структурного элемента. Здесь был выбор: либо обособить только верхний пласт клаузулы и, рассматривая его как самостоятельное произведение, создавать подобные, либо вычленив всю клаузулу вместе с отрезком григорианской мелодии и работать с такой моделью. Были использованы оба пути. По первому пошел кондукт, родившийся подобно тому, как несколькими веками ранее из вставки-тропа выросла секвенция. Другой путь отработал мотет, вызывающий ассоциацию с ранним органумом, в том плане, что ни тот, ни этот не порывали с григорианикой. Перспективность обоих жанров подчеркивает, что художественное мышление средневековья было настолько канонизированным, настолько глубоко пропитано мировоззренческими идеями, что чисто эстетические задачи, не связанные с музыкально-каноническими принципами, еще не могли быть реализованы в полной мере. То, что они существовали,

¹³ Даже в Новое время, когда музыка приобрела качества самостоятельной области творчества значение конкретной внемузыкальной образности служило важнейшим импульсом. Что же ожидать от явлений синкретического порядка?

свидетельствует долгая жизнь секвенции, ее популярность и бурный расцвет кондукта. Но неплодотворность обоих жанров говорит о том, что творческие методы такого рода не являлись определяющими.

Итак, мотету в наследство от предшественницы - клаузулы - досталась юбилея из григорианского хорала и две совершенно равнозначные мелодии с единым текстом в верхних голосах. С точки зрения символического мышления, это был значительный шаг вперед по сравнению с органумом. Здесь фиксировалась относительная самостоятельность мира по отношению к Богу. Однако для XIII века и такая идея была уже недостаточно актуальна. Рационалистическая схоластика все больше вела к тому, что для человека мир важнее Бога, так как сам Бог непознаваем, и для того, чтобы приблизиться к нему, нужно познать его творение - мир. Таким образом, материальный мир становится центром внимания в мировоззренческой системе. Естественно, художественный канон, ее реализующий, не мог не отреагировать на такое изменение. Потребовалось усиление надгригорианского пласта в мотете. Чтобы добиться этого, можно было просто ослабить гипнотическое воздействие хорала путем деструкции, но если ограничиться этим, исчезнут его "мелодические силы" (термин использован в значении, предложенном Д. Христовым¹⁴), а вместе с ними импульс, порождающий развитие формы в клаузуле - противоречие между григорианской мелодией и "верхним этажом". Тогда отпадает вовсе потребность в литургическом напеве и мотет должен будет пойти по пути кондукта - репродуцировать гетерофонное многоголосье, а музыкальное развитие целиком подчинить тексту. Для того, чтобы избежать этого, необходимо придать самостоятельность каждой мелодической линии. В условиях средневекового музыкального мышления этого можно было достичь путем внедрения еще одного поэтического текста. Вероятно, для решения этой задачи в мотете возникла "текстовая полифония".

Таким образом, логика музыкально-канонического мышления средневековья породила этот странный, на первый взгляд, алогичный жанр.

Для того, чтобы довести до конца осмысление принципов функционирования «экзегетического» канона, необходимо коснуться вопроса претворения закономерностей его развития в мотете и мессе XIV века, где в последний раз средневековая каноническая модель получает новую реализацию.

В течение XIII века мотет проделал значительную эволюцию, прежде всего в направлении функциональной дифференциации мелодических линий мотетуса и триплюма. Однако, мировоззренческий смысл на всех этапах развития однозначен, внутренняя система взаимоотношений элементов не нарушается на протяжении всего столетия. Следовательно,

¹⁴ Христов Д. Теоретические основы мелодии. - М., 1980.

все технологические процессы имеют чисто колористическое значение. Мысль П. Гюльке, о том, что в этом жанре эстетические задачи приобретают самостоятельное значение, думается, совершенно справедлива¹⁵. За счет содержательной самоценности верхних голосов происходит динамичная эволюция жанра в направлении расшатывания богослужебной заданности и выявления приоритета задач эстетического порядка. В мотетах стиля Пьера де ла Круа расширяются масштабы формы, хотя в этом нет мировоззренческой необходимости: принципы композиции остаются прежними.

Однако дальнейшая реализация этой тенденции входит в противоречие с канонической установкой, поскольку всякое кардинальное изменение соотношения тенора и верхних голосов привело бы к искажению мировоззренческого смысла, заключенного в композиционной структуре. Возникает необходимость трансформации принципа композиционной структуры, при котором сохранились бы основы реализации канонической идеи, но появилась бы возможность значительного увеличения размеров формы мотета, что открыло бы пути дальнейшей отработки эстетического начала. Эта перестройка осуществляется композиторами *Ars Nova*. Вместо изящной трехголосной миниатюры видим масштабную четырех-шестиголосную композицию. В *cantus firmus* двух-трехтактные *ordo primus* сменяются грандиозными *talea* изоритмической формы. Сам *cantus firmus* изложен крупными длительностями в протяженных построениях. Теперь он не членится на ячейки. Развертывание верхних голосов происходит на фоне уже не одного тенора, а двух и более мелодических линий: облигатный характер приобретает контртенор, эпизодически появлявшийся в XIII веке (например, № 92 Бамбергского манускрипта¹⁶), возможно подключение одного-двух *tenor-solo* (например, у Ф. де Витри¹⁷). Вместо чистой диатоники XIII века расцветает *musica ficta*. Однако по сути изменилось не так уж много. Так же как в предшествующим столетии, в мотет XIV века резко противопоставлены два верхних голоса всем другим. В них также используется два разных текста. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что дополнительные мелодические линии, примыкающие к тенору, представляют собой довольно близкие варианты *cantus prius factus*. То есть, горизонтальное расчленение григорианского напева в мотете XIII века превратилось в вертикальное расслоение, точнее "отслоение" от исходной мелодии одного или нескольких вариантов. По существу, развитие мотета демонстрирует процесс, аналогичный развитию литургической музыки в момент перехода от монодии к гетерофонии. Так же как тогда расчленение григорианского напева для включения в него тропа сменилось вертикальной

¹⁵ Gulke P. *Monche-Burger-Minnesanger: Musik in der Gessellschaft des europaischen MiiteMlt-i'*. Leipzig, 1975.- S. 82.

¹⁶ Aubry P. *Musicologie medievale Histoire et methodes*. - P., 1900.

¹⁷ *Medieval music*. - Oxford (w. d.). - № 58.

дифференциацией, породившей параллельный органум. Разница в том, что если в X веке путь европейского многоголосья только начался, и первые виды осмысленного расщепления не изменили интонационно природы мелодии хорала в обоих голосах, но внесли значительную трансформацию в семантическую основу музыкального канона, став отражением несколько иных, чем в монодии мировоззренческих представлений, то в XIV веке, для слуха человека, воспитанного на развитом многоголосье, такая операция не была столь принципиальной. Смысловое значение этой разновидности мотета совпадает с тем, которое сложилось столетием раньше.

Размеры образцов действительно значительно отличают этот вид мотета от его первоначального варианта, но нельзя не отметить, что в XIII веке мотет весьма активно изменялся по направлению художественно выразительных моментов, что было вполне естественно, вследствие функционального освобождения верхних голосов, мало регламентированных канонически. Вначале индивидуализировались голоса внутри верхнего "этажа". Затем возникла потребность внести в композицию большую содержательную насыщенность. Стали неудовлетворительными масштабы композиции, но для того, чтобы их увеличить, необходимо изменить конструктивный характер *cantus firmus*, так как краткие интонационно-ритмические формулы, отчлененные друг от друга, могут обеспечить целостность лишь небольшой формы. Следовательно, увеличивая форму в целом, требуется расширить масштабы ячеек *cantus firmus*. Вместо *ordo* возникает *talea*. Однако новая структурная единица в *cantus firmus* серьезно трансформирует символическую сущность григорианского напева в мотетной композиции, снова превращая каноническую мелодию в единый протяженный напев как в органуме, и тем самым, нарушая сложившееся соотношение литургического и секулярного пластов, то есть образов трансцендентного и реального. Во избежание этого нужно внести другой деструктирующий фактор в тенор. Возникает контртенор. Углубление художественного содержания вновь требует расширения формы. Для этого повторяют весь нижний пласт мотета, накладывая сверху новый мелодический материал (техника *color*). Таким образом, формируется сложная конструкция мотета XIV века, идейный смысл которой не выходит за пределы того, который свойственен мотету XIII века.

Теперь месса. Как известно, полифонический вариант ее организации возник поздно, поскольку представлял собой многосоставное явление, целиком зависящее от текстовой драматургии, и мыслившееся в музыкальном отношении как сборник. С усилением значения многоголосья, достигшего к XIV веку высокой степени выразительности и разнообразия, месса не могла его не использовать. Однако, здесь возникла серьезная проблема, как быть с текстом, определяющим содержание литургии. С одной стороны, нужно сохранить ясность

словесной основы, с другой, внедрить музыкальные принципы, исключая текстовую определенность монодии. Оптимального решения этой задачи в XIV веке найдено не было. Используя принципы мотетной композиции, авторы месс были вынуждены либо ограничиваться одним подтекстованным голосом, противопоставляя ему пару тенор-контртенор, которая в таком сочетании не выполняла своего символического назначения, например, в мессе Д. Падуа¹⁸, либо делить текст между двумя голосами: второй присоединяется к пласту тенор-контртенор с мелодическим вариантом кантус фирмуса, а после передачи текста в другой голос эту функцию принимает тот, который до этого был ведущим, как в мессе Пеннарда¹⁹. На рубеже XIV-XV веков решаются внести в мессу политекстовость и создавать в отдельных ее частях композиции, подобные мотету (маньярный стиль Л. Пауэра²⁰), но это решение, конечно, малопригодно, так как противоречит назначению жанра - создания определенного настроения для молитвы, определяемого содержанием текста. Избегнуть "текстовой полифонии" и не нарушить композиционного баланса можно было обратиться к кондуктовому принципу²¹. Существуют части месс, построенные таким образом²². Однако, возможность многоголосья подобного типа ограничена и в технологическом, и в символическом плане, чтобы стать ведущим принципом в композиции мессы.

Единственная полная авторская месса Г. де Машо характеризует тенденции и противоречия жанра. Безусловно, это высокоталантливое сочинение воплощает в себе богословскую идею суммы²³.

"Сумма" позволяет наиболее полно и ёмко выразить средневековую логику мышления, и в то же время сама является закономерным порождением ментальных принципов эпохи. Композиция складывается из разделов, последовательность которых работает на развёртывание центральной идеи. Вместе с тем, каждый параграф, раздел, часть представляет собой достаточно завершённое построение. В результате чего весь текст приобретает стройную выверенную номенклатуру.

Важным моментом в системе доказательств, используемых в "сумме" - принцип дедукции, который чаще всего реализуется в форме силлогизма: из двух высказываний субъектно-предикатной структуры следует новое высказывание или заключение той же логической структуры.

Наконец, хорошо осознавая ограниченность рации (низшей познавательной способности)

¹⁸ Idem, № 63.

¹⁹ Idem, № 65.

²⁰ Idem, № 66.

²¹ Имеется в виду многоголосный кондукт.

²² Medieval music... № 64.

²³ В понимании позднего Средневековья "сумма" - не просто механическое объединение, но единство контрастных

человека по сравнению с божественным интеллектом, авторы классических "сумм" исходят из принципа относительности истины, где критерием является степень приближения к божественному идеалу: логическая истина есть низший вид истины, подчинённый истине онтологической.

Проявление идеи "суммы" можно искать в разных явлениях музыкального искусства средневековья, однако, месса даёт наибольшие возможности для выражения этого принципа, что проявляется, прежде всего, в цикличности музыкальной композиции - для того времени позиции экстраординарной.

Позднейшая история музыки приучила нас воспринимать ординариум мессы как само собой разумеющуюся целостность. Мы привыкли к последовательной взаимодополняемости частей, к тому, что здесь осуществляется некий драматургический процесс, позволяющий выявить центральную идею всей композиции. Для нас естественно, что "месса... остаётся идеальным жанром для выражения отвлечённой возвышенной мысли вплоть до наших дней - от Жоскена Дебре, Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, до Брукнера, Стравинского или Мессиана"²⁴. Однако, возникновение столь привычной для нас музыкальной целостности ординариума знаменует собой глубокий поворот в художественном сознании, стимулированный в большой мере движением схоластической мысли, в свою очередь, тесно связанной с идеей "суммы".

Чтобы оценить это, стоит задуматься над ролью мессы как культового действия в жизни средневекового человека. Общеизвестно, что месса представляет собой обряд, центром которого является таинство причащения (евхаристии) - момент наиболее полного приобщения человека к божественной сущности, ибо, как пишет Фома Аквинский, "тело и кровь Христова истинно пребывают в этом таинстве, и постигнуть их можно ни чувством, ни разумом, но только верою, опирающейся на божественный авторитет"²⁵. Посещение мессы - важнейшее условие выражения религиозности христианина. Ни один из художественных элементов мессы ни в коей мере не мог быть детерминирован имманентно-художественной задачей, но обуславливался религиозно-символическими или психологическими импульсами.

Трансформация католического менталитета в период схоластики создаёт основу возникновению художественной концепции мессы, так как идея единства устойчивого божественного начала и мобильного мирского, выраженная в символической целостности мессы, заостряется в единовременном сочетании фирмального и органального голосов раннеполифонической композиции. Теперь есть средство выражения религиозной идеи

элементов.

²⁴ Конен В. Этюды о зарубежной музыке. - М., 1975. - С. 35.

²⁵ Цит по: Пономарёв П. Учение Фомы Аквинского о таинстве евхаристии. - Казань, 1905. - С. 5.

собственно художественными средствами. В рамках жизнеорганизующего процесса мессы сложилась словесно-музыкальная целостность, ориентированная на автономизацию художественной структуры - органум. Содержащийся здесь творческий и символический потенциал силён настолько, что в рамках обедни образуется самостоятельная музыкальная целостность ординариума.

Месса как музыкальная целостность сложилась, конечно, не в одночасье. Компилятивные образцы Тулузской, Барселонской и Турнэйской месс показывают, что композиционное единство ординариума не обеспечивается в результате механического объединения частей. Необходим единый замысел, основанный на ясно осознанной концептуальной модели. Впервые такую задачу смог решить Машо, отталкиваясь от принципов схоластической "суммы". Трудно сказать, насколько сознательно воплощает композитор формальные закономерности построения теологического труда, не исключено, что здесь больше сыграл роль интуитивный момент, обусловленный всеобщностью художественного переосмысления идеи "суммы". Однако рациональное решение вопроса тоже могло иметь место: во-первых, композитор имел богословскую подготовку, во-вторых, замысл мессы прорабатывался не им одним. Существует версия, что здесь реализован папский заказ²⁶. Если, согласно датировке А. Вильхайма²⁷, месса создана между 1349 и 1363 годами, то такой заказ мог быть получен либо от папы Климента VI (1342-1352), который, располагая "огромными доходами, оказался щедрым меценатом для людей искусства и писателей"²⁸, либо папы Урбана V (1362-1370), известного теолога, работавшего до занятия папского престола профессором в Авиньоне и Монпелье, также прославившего свой понтификат щедростью по отношению к интеллектуалам²⁹. В любом случае сближение художественных и теологических принципов в кругу этих владык могло осуществляться сознательно.

Как бы там ни было, месса Машо создаёт прецедент систематического воплощения в музыке идеи "суммы". Каждая часть композиции имеет высокую степень внутренней оформленности, но при этом существуют конструктивные и даже интонационные соотнесения между частями³⁰. При этом весь текст мессы расчленяется на "параграфы" изоритмических *talea* и соответствующие структуре словесного текста построения кондуктовых частей.

Нельзя не заметить, что использование Машо в мессе и кондуктовой, и изоритмической техники само по себе соответствует логике "суммы", где предполагается рассмотрение

²⁶ Сообщено профессором Миланской консерватории У. Бомбарделли.

²⁷ Machaut P. *Missa*. - Budapest, 1974. - P. 2.

²⁸ Ковальский Я. Папы и папство. - М., 1991.

²⁹ Владычествовавший между Клементом и Урбаном папа Иннокентий VI (1352-1362) не был склонен к покровительству искусства.

³⁰ Евдокимова Ю. История полифонии. - М., 1983. - Т. 1. - С. 170-174.

предмета со всех возможных позиций. Если изоритмия - норма музыкального языка Ars Nova, то кондуктовость - атавизм предшествующей эпохи. "Кондуктовая техника во французской музыке XIV века используется редко, но, несмотря на это, мы находим чудные её образцы в отдельных фрагментах мессы Машо", - пишет Ю. Хоминский.

Изоритмический способ развития изначально в рамках мотета включал в себя момент двухпластовости, автономности божественного и мирского, что становится в рамках "суммы" Машо убедительным соответствием теологическому принципу относительности истины.

Ординариум становится компендиумом обедни, отражая основные её позиции: раскаяние в грехах (Kyrie), хвала (Gloria), подтверждение нерушимости веры (Credo), освящение (Sanctus), искупление греха (Agnus Dei), отпущение грехов (Ite missa). В продвижении от части к части осуществляется движение от низшей природы человека к Богу и обратно к человеку, но теперь к его высшей духовной сущности. Переломный момент на этом пути - Credo и кульминация - Sanctus. Машо подчеркнул переход от человеческой сущности к божественной сопряжением в Credo двух типов техники: кондуктовой, на которой произносится весь текст символа веры, и изоритмической в заключительном эпизоде части - Amen. Всё это соответствует логике дедуктивного метода "суммы".

Как же решается в этом произведении временная проблема? Думается, ответ следует из характеристик изоритмической и кондуктовой техник.

Моноритмический характер кондуктовых разделов, силлабическое взаимоотношение музыки и текста создают эффект интонируемого чтения и отсутствия музыкального дления, т. е. возникает впечатление остановки интонационного процесса, несмотря на достаточно сложную технологию организации музыкальной ткани, иными словами, акцент делается на текстовой начитке. Музыкальное время - на втором плане. Однако остаётся неясным: зачем для формирования такого образа вообще создавать многоголосную ткань? Может быть, было достаточно ввести интонированное чтение, или ограничиться обиходными напевами, т. е. написать только те разделы, где целесообразна другая музыкальная технология? Надо полагать, что отдельные полифонические решения эпизодов мессы, известные с начала XIV века возникали именно так. Однако при подобном подходе не может сложиться целостность циклической композиции, и соответственно, единый полифонический процесс, а для Машо, видимо, было важно не просто заполнить музыкой отдельные моменты Службы, но создать её музыкальный эквивалент, поэтому нужно полифонизировать все части *ordinarium*'а. Именно поэтому нужна дифференциация: некоторые номера приоритетны в музыкальном отношении, другие в текстовом, но все они должны быть интонационно однопорядковыми.

Разумеется, музыкально доминантными становятся эпизоды, решённые в технике

изоритмии. Именно они наиболее важны с точки зрения понимания проблемы времени.

Talea изоритмической композиции в определённой мере напоминает времяизмерительное деление григорианской монодии, но в силу строгости ритмической структуры содержит скрытую остринатность. Мелодическая повторность color'a создаёт эффект кругового движения. Комплементарность голосов по вертикали - эффект непрерывного звучания. В отличие от более ранних полифонических форм здесь явно ощущается линейная направленность движения от начала к концу композиции (думается, впервые в истории музыки) наверное, за счёт протяжённых структурно оформленных построений в теноре многоголосного целого.

Учитывая логику "суммы" в организации всей Мессы, автономность положения полифонических частей внутри богослужения и смысловую связанность номеров друг с другом, можно сказать, что в этом произведении сформировалось и действует особое художественное время, обусловленное сугубо эстетическими задачами, лишь косвенно соотносимое с тем музыкально-культовым единством религиозного акта, в рамках которого возникло это произведение. Похоже о полном сложении экзегетического канона можно говорить только с этого момента.

Последующие композиционные решения, возникающие в музыке католической церкви эпохи Возрождения, в сущности, по факторам временных подходов, будут осуществляться в той же плоскости. По-разному решённые, они все несут в себе и образ Божественной вневременности, и образ земного движения времени, и образ механистичности круговращения, но всегда это именно образ, а не способ вхождения в реальное время.

С позиции схоластического мировоззрения Месса Машо является идеальным выражением в музыке ключевых идей времени, однако, многозначный принцип "суммы" вступил в определённые противоречия с символической ясностью музыкально-канонической системы богослужения. Новые пути проложит Данстейбл, использовавший метод "симультанного варьирования"³¹, нарушив тем самым равновесие символического и эстетического факторов формирования композиции в пользу последнего, но достигшего этим образной недвусмысленности, поставил теологическую задачу в зависимость от художественной.

Так, Месса завоёвывает приоритетное положение в культовой традиции только в следующую эпоху, когда средневековые музыкально-канонические нормы будут преодолены. С того момента, когда григорианская матрица перестаёт быть фактором формообразования, новый канон вступает в полную силу. Однако инвариантной законченности эта каноническая модель достигает в эпоху нидерландской и римской школ, поскольку именно в их технологии приобретает внутреннюю органику синтез конфессионального и эстетического

³¹ Хоминський Ю. Історія гармонії та контрпункту. - Київ, 1975. - Т. 1. - С. 379

начал, которые в XIII-XIV вв. взаимодействовали скорее механически при одновременном сочетании нескольких мелодических линий различного происхождения. В ренессансной культовой музыке генетические и стилистические различия исходного материала нивелированы. Все линии точно прилажены друг к другу. Композиционная связь создает ощущение пространственной наполненности при смысловой самостоятельности каждого голоса. В этой системе к единому знаменателю приводится любой интонационный источник, чем мастера строгого стиля любили бравировать, используя для *cantus firmus*'а популярные светские мелодии («Вооруженный человек», «Бледное лицо», «Отсутствие денег - ужасное несчастье», «Тысяча поцелуев» и т. д.), причем такая бравада порой носила вызывающий характер, если архитектура мессы строилась так, что в середине произведения мелодия песни становилась узнаваемой для прихожан³². Впрочем, это было, конечно, редкостью. *Cantus prius factus* был все-таки технологическим стержнем композиции, и не более того. Думается, обращение к тем или иным песням было обусловлено все же интонационным удобством составляющих их мотивов для полифонической работы. В содержательном отношении эта музыка несет в себе созерцательное начало, адекватное строю католической религиозности своего времени, - проникнутое эмоциями, но в то же время, управляемое разумом. Вся конструкция ренессансной композиции является экзегезой католической идеи, причем не обязательно конкретно той, которую предлагает мелодия *cantus firmus*'а, но в целом некой актуальной богословской идеи. «Толкования» глобализируются, приобретают соответствующие свойства уже на уровне «строительного материала» - техники строгого стиля, а не конкретного опуса. Показательно, что в процессе сложения этого стиля сыграли роль не только концептуально нагруженные явления французского *Ars nova*, но и полубытовые опусы английского позднесредневекового творчества, важные для искусства Д. Данстейбла и его соратников³³.

Англичане сказали свое слово в развитии системы музыкальных жанров эпохи Возрождения, увеличили удельный вес имитационности композиции, создали «панконсонантную», по выражению Г. Риза, фактуру, начали преодолевать тотальную детерминацию формообразования григорианикой³⁴.

Почему это произошло именно в то время и в этой школе? Вопрос неспроста, причем не только музыкально-исторический, но и культурологический. Самый простой ответ: предшествующие техники, сложившиеся в эпоху *Ars nova*, включая *Ars subtilior*, изжили свое. Возникла потребность в обновлении. В таком или подобном ответе всегда остается

³² Евдокимова Ю. История полифонии. - М., 1989. - Т. 2а. - С. 72.

³³ Протопопов В. В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. - М., 1978. - С. 122. В качестве примеров автор приводит мессы «La mort de Saint Gothard» Г. Дюфай и «Malheur me bat» Я. Обрехта.

аксиоматическое допущение, что стремление к обновлению есть родовая сущность в любой деятельности. Однако опыт общехристианского музыкально-культового канона заставляет усомниться в этом. Вероятно, нужно исходить из особенностей ренессансного понимания христианской идеи.

Известно, что в XIV в. углубился начавшийся ранее кризис католицизма. Следствием этого стали изменения в общественном сознании. Христианская мысль стала разворачиваться по двум неортодоксальным линиям - гуманистической и пантеистической. Кроме того, здесь дает о себе знать дерационализация сознания мистиков новой генерации.

Все эти аспекты приводят к изменению миропонимания, по существу, делая процесс обновления общественного сознания нормативом. Вряд ли в предшествующие века какой-нибудь мыслитель мог подвергнуть критике модель взаимоотношений Бога и мира. Начиная с XV в. - это в порядке вещей. Причем каждый значительный автор делает по-своему. Хрестоматийные явления: антропоцентризм Пика делла Мирандола, потенциально пантеистические штудии Николая Кузанского, социально-политическая философия Н. Макиавелли, астрологические рефлексии П. Помпонацци и др. Спектр идей весьма широк и разнонаправлен. Очень показательно, что при всем изощренном интеллектуализме большинства композиций многие из них теряют строгий рациональный строй. В крайнем выражении это приводит к активизации магического и астрологического теоретизирования и практической деятельности. Как пишет Э. Гарэн, «магическое действие занимает центральное положение, поскольку именно в нем наилучшим образом выражается божественная мощь человека, которую Кампанелла воспевал в стихах, получив заслуженную славу»³⁵. Если теология предпочитает рациональность, слаженную и надежную, то возрожденческая мысль, рожденная в ходе критического осмысления основ католицизма, больше склонна видеть экстраординарное иррациональное начало в мироздании, выпадающее из круга логических связей³⁶. Однако при этом, вычленив из универсума какой-либо частный комплекс, мыслитель Возрождения уже в нем начинает налаживать некое подобие гармонии и логической стройности, стремится к выявлению самодостаточности, фактически творит новую реальность.

Отсюда, для ренессансного сознания, первостепенной задачей становится обоснование целостности и законности избранного объекта осмысления. Для определения границ и внутренней организации такого объекта годятся методы, выработанные при исследовании универсума, но применяют их избирательно. Такой подход весьма продуктивен для философствования, но, пожалуй, наилучшее воплощение находит в художественном

³⁴ Pernye A. d. Dunstable: magnificat // Dunstable D. Magnificat. - Budapest, [w. y.]

³⁵ Reese G. Music in the Middle Ages. - N.-Y., 1980. - P. 240.

творчестве. Так, архитектура Микеланджело представляет истинную реальность во всем блеске и величии - истинную реальность, которая не существуя в нашем мире, является тем не менее его сущностью³⁷, т. е. вроде бы восстанавливается средневековая тенденция воплощения посредством архитектурного образа метафизической картины универсума, однако, в отличие от классической христианской интерпретации, такое здание не может рассматриваться как реализация идеи небесного царства, оно есть его квинтэссенция.

Конечно, это крайняя позиция. Однако более умеренный подход, при котором храм трактуется философски и математически как провозглашение своими пропорциями совершенства Бога и созданного им мира, - норма для зодчества³⁸. Интересно, что с XV в. архитекторов с прагматических позиций интересуют музыкальные пропорции, данные согласно наукам квадривиума в гармонии сфер. Трудно сомневаться, что музыкальные деятели восприняли и по-своему реализовали те же подходы. Наиболее последовательно такие мировоззренческие установки осуществили мастера строгого стиля в XVI в., особенно Палестрина, но процесс движения в этом направлении начинают композиторы английского *ars subtilior*.

Если логика музыкального творчества предшествующего столетия опирается во многом на рациональные принципы, что придает ему сходство с теологическими нормами схоластики, то к концу XIV в., вместе с деградацией схоластической мысли и усилением иррационально-мистических моментов в духовной жизни (Майстер Экхарт, Рейсбрук Удивительный, Жанна д'Арк, испанские мистики), изменяется музыкальный идеал. Актуальность приобретает выражение эмоции и средства ее музыкального воплощения - единомоментно звучащий интонационный комплекс. Отсюда вертикаль, образованная из нескольких мелодических линий, не может больше оставаться только суммой элементов, пусть и связанных друг с другом, но не подчиненных единому образу. Теперь обнаруживается интерес к созвучию как таковому³⁹. Автор музыкальных произведений постепенно уменьшает внимание к смысловой конкретности каждой мелодической линии, её концептуальной обусловленности. Новый канон приобретает оформленность. Не сразу, не обязательно у Д. Данстейбла, но у Г. Дюфаи это видно уже определенно⁴⁰. Найденная установка подстегивает и технологические поиски приемов организации многоголосной ткани как целого, что со времен И. Окегема делает доминирующим принцип эвфонии, где рукой подать до полной технологии строгого стиля.

³⁶ Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. - М., 1986. - С. 332.

³⁷ Там же. - С. 337.

³⁸ Сочинения итальянских гуманистов. - М., 1985. - С. 8.

³⁹ Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance // History of Ideas.-1954.-XV.- № 4.

⁴⁰ Warren Ch. W. Punctus organi and cantus coronatus in the music of Dufay // Dufay quincentenary conference.-N.-Y., 1976.- P. 128-143.

Здесь корень превращения принципов изоритмии в новую технику, центральным элементом которой будет имитационность. Характерно, что один из часто употребляемых приемов её организации под тем же наименованием, что и вся художественно-эстетическая система - полифонический канон. Наверное, бесчисленные конечные и бесконечные, симметричные и асимметричные каноны мастеров ренессансной культовой музыки составляют ядро экзегетического музыкально-культового канона.

Конструктивной основой строгого стиля будет именно имитация, видимо, в силу наибольших возможностей балансирования между «мерцанием» статистического целого и смысловой направленностью каждой мелодической линии в фактуре.

Весьма важной для Ренессанса проблемой становится целостность ив архитектонике музыкальных форм. Если в период доминирования грегорианского начала *cantus prius factus* определяет начало и конец, и внутреннюю структуру, то в XV в. этот фактор теряет обязательность, а XVI в. вообще утрачивает свое значение. Не случайно оказываются возможными композиции без *cantus factus*'а (хрестоматийный пример - «Месса Папы Марчелло» П. Палестрины), пусть и в порядке исключения.

В некоторых случаях архитектурным фактором становятся математические пропорции, связанные порой с архитектурными моделями. Как, например, в мотете «*Nuper rosarum flores*» Г. Дюфаи, написанном на освящение Флорентийского собора. В этом мотете отражены пропорции купола собора, что позволяет замкнуть ментальный ряд ренессансного музыкального сознания: мировая музыка - математическая пропорция - архитектурное сооружение - реально звучащая музыка.

В других случаях форма завязывается на символических параллелях. Скажем, цикл мотетов «Песнь песней» П. Палестрины в опорных тонах содержит монограмму «Суламифь», а в его Магнификате последовательность устоев приближается в буквенном выражении к монограмме, фиксирующей первую строку молитвы - «*Magnificat anima mea Dominum*».

С одной стороны, при таком подходе восстанавливается средневековое отношение к культовой музыке как отражению Божественного начала, но с другой - проявляются её человеческие черты, связанные с креативной активностью конкретного автора. В результате этого возникает весьма сложный смысловой комплекс, не поддающийся механическому расчленению, в состав которого вошли: общезначимость христианской идеи, индивидуалистичность, профессиональная техника, чувственное переживание и т. д. - все свойства ренессансного мировидения⁴¹.

⁴¹ Шуранов В. А. Эволюция религиозного мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI - начала XVII веков: Автореф. дис.... канд искусствоведения. М., 1995. - С. 18.

Важной чертой музыкально-творческого процесса в рамках этого канона станет возникновение в рамках богослужения автономизирующихся музыкальных жанров, способных существовать как в рамках культа, так и за его пределами. Прежде всего мессы, но и Magnificat'a, requiem'a, пассионов. Эти жанры сохраняются и после распада экзегетического канона будут играть решающую роль в культовой музыке XVIII-XX вв., причем не только в католическом контексте.

В целом, экзегетический канон - явление многосоставное и развивающееся. Достигнув определенной степени завершенности в XVI в., он включает в себя все основные явления от рубежа XIV до XV вв. Кроме того, по ряду признаков к нему должны быть отнесены все памятники средневековой культовой многоголосной музыки, начиная от параллельного органума.

Таким образом, период действия экзегетического канона можно обозначить именно в пределах XI-XVI вв. С начала XVII в. этот канон постепенно исчезает. Однако возникшие в нем технологические средства становятся органической частью всей последующей истории музыки.

Более того, его значение не ограничивается только этим. Экзегетический канон сформировал принципы художественной самодостаточности музыкального произведения, принципы существования музыкальной идеи как целостности, реализованной в звуках. Произведение должно было точно выражать суть этой идеи. «Каждый звук такой композиции, будучи мелодическим и гармоническим, должен был удостоверить свое родство с этой заранее данной основой», - писал Т. Манн⁴². Именно здесь на музыкальном уровне проявилась специфика западного сознания, его отличие от мировидения не только нехристианских или восточно-христианских сообществ, но и своего собственного «досхизматического» опыта.

Именно явления экзегетического канона позволяют рассуждать об особом содержании понятия «канон» на западе. Здесь проявятся такие характерные черты восприятия творческой деятельности, которые свойственны западной культуре в целом: подчеркивание уникальности сделанного, стремление сохранить в тайне секреты технологии, культивирование имен наиболее выдающихся мастеров, стремление к постановке индивидуальных авторских задач и, соответственно, возникновение авторского стиля.

К явлениям экзегетического канона можно относиться негативно (если смотреть на них со стороны общехристианских канонических представлений) за гипертрофированную рационализацию и, одновременно, повышенную чувствительность многих произведений. Можно, подобно идеологам начала XVII в., отрицать его и исходя из более поздних

⁴² Манн Т. Доктор Фаустус. - М., 1959. - С. 238.

эстетических соображений, однако, нельзя отменить ни их исторического значения, ни технологических наработок в области полифонии, которые не потеряли своей роли ни в одну из последующих эпох. На уровне музыковедческих рефлексий и школьной практики технология строгого стиля остается фундаментальным началом в европейском музыкальном искусстве. В этом смысле экзегетический канон является жизненной реальностью, несмотря на исчезновение его явлений из сферы непосредственного композиторского процесса.

Глава 5. МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЕ КАНОНЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Протестантский канон

С началом реформации в западной музыке возникает новый принцип канонической организации, который можно обозначить как «протестантский канон».

В протестантской культовой деятельности принципиальное значение имеют слуховые средства воздействия. Отказавшись от иконопочитания, протестантская мысль стала уделять много внимания обоснованию первостепенности слуха перед зрением в деле постижения христианского учения. «Джиакалис отмечает значимость чувства слышанья посредством аудио-визуальных средств (Рим. 10: 14), где чувство слышанья выполняет «решающую функцию»: «Вера от слышанья» (Рим. 10: 17)»¹. Для протестанта первостепенно Слово. В Слове и через Слово осуществляется спасение.

Слово развёртывается во времени, поэтому протестантская идеология уделяет много внимания проблеме времени в разных смыслах: от переживания конкретного момента до переосмысления всемирно-исторических эпох и проявления Божественного плана мироустройства. П. Тиллих подчёркивает: «Моё время ещё не настало», - было сказано Иисусом (Иоан. 7: 6) и затем оно пришло: это - кайрос, момент полноты времени. Лишь для абстрактного, отстранённого созерцания время является пустой формой, способной вместить любое содержание»².

Время включает в себя и слово, и молчание. П. Гайденко, рассуждая о методе М. Хайдеггера пишет: «Хайдеггер ищет Слово, сказанное самим бытием, он прислушивается к языку. Но прислушиваться нужно в молчании и тишине. Поэтому для него всегда «молчание - пролог к разговору». Но и в разговоре он тоже вслушивается, - вслушивается в то, что остаётся неопределимым в разговоре, но в то же время подразумевается и, в сущности, собирает вокруг себя весь разговор»³.

Эти обстоятельства создают условия формирования протестантского музыкального канона, его специфику.

Говоря об особенностях этого канонического процесса, нужно отметить обстоятельство иного рода. Для протестантского сознания символом христианского миропредставления стал орган. И это при том, что, отталкиваясь от библейского текста, многие теологи стремятся уменьшить удельный вес инструментальной музыки в богослужении. Пуританский писатель Д. Диксон пишет: «Каждый из нас может воспроизводить прекрасную мелодию души для

¹ Петренко В. Богословие икон: протестантская точка зрения, - СПб., 2000. - С. 162.

² Тиллих П. Избранное. Теология культуры. - М., 1995. - С. 217.

³ Гайденко П. Божественность «под игом» бытия // Философия - Религия - Культура. - М., 1982. - С. 210.

славы Божьей, каковую нельзя выразить никаким инструментом и никаким телесным движением»⁴. Английский пастор П. Мастерс отмечает: «вывод о том, что Ветхий Завет даёт добро на музыкальные излишества наших дней, основан на слишком мелком и ошибочном понимании библейских фактов»⁵.

В сущности, орган привился в протестантизме вопреки догматическим установлениям, но привился. Следовательно, в его звучании есть нечто, соответствующее духу протестантского вероисповедания и, следовательно, его музыкального канона.

Можно полагать, что стремление к инструментализации музыкальной составляющей культа у протестантов является интуитивным способом практической реализации той мировоззренческой парадигмы, которая столь отчетливо формулируется в философских рефлексиях XX века. Если проповедь - Слово, то музыка - то молчание, которое «пролог к разговору». Разумеется, музыка не может быть в такой ситуации простым колыханием воздуха. О чём молчим? Вот вопрос, который хочется задать протестантскому композитору.

Однако, прежде надо понять другое: почему инструментальное выражение протестантского миропредставления осуществляется прежде всего через орган?

Действительно, органное искусство - стратегическое направление художественной деятельности протестантов XVI-XVIII веков. Выдвигается на положение одного из главных выразителей религиозного чувства, и, соответственно, формирует эмблематику протестантского культа. Современное массовое протестантское сознание нередко соотносит своё понимание веры именно с органной музыкой. Свидетельством тому может служить книга В. Попова «Светочи христианства»⁶. Здесь баптистский богослов стремится представить весь христианский мир через портреты наиболее значимых, по его мнению, деятелей. Вот, выбранные им фигуры: Ориген, Августин, У. Виклиф, М. Лютер, И. С. Бах, Д. Муди, Ч. Сперджен, Г. Мюллер, Максим Грек и исихасты. Здесь, конечно, нет никакой системы, но весьма показательно, что Бах оказался единственным деятелем искусства в ряду богословов. По убеждению автора, музыка Баха свидетельствует о Творце мироздания также сильно как слово вдохновенного проповедника.

Говоря о Бахе, Попов подчёркивает особую роль органа и в его творчестве, и вообще в протестантской традиции, утверждая, в частности, что «протестантский хорал почти немыслим без органа»⁷. Конечно, В. Попов не самый авторитетный писатель в протестантском сообществе. Однако подобные взгляды можно встретить и у других авторов.

⁴ Цит. по: Мастерс П. Богослужение: библейское и современное. - Минск, 2001. - С.27.

⁵ Там же, с. 28.

⁶ Попов В. Светочи христианства - СПб., 2000.

⁷ Там же, с 50.

Так, Ч. Сперджен говорит: «Мир - колоссальной величины орган»⁸. Чтобы понять такое сильное пристрастие протестантов к этому инструменту не только на музыкальном уровне, но даже на уровне представлений о мироздании, надо проследить логику развития музыкального творчества в протестантском мире в первые два века его истории.

Итак, основы протестанского канона связаны с деятельностью самого М. Лютера. Классические черты канон приобретает в начале XVII в. К концу XVIII столетия, вероятно, теряет определенность, превращаясь в одну из линий системы светских канонов Нового времени, сущность его можно понять только на материале музыки барочной эпохи.

Мировоззренческая установка к творчеству в рамках этого канона проистекает из протестантской трактовки сути религиозной деятельности. Согласно протестантской доктрине, решающее значение имеет личная связь человека с Богом: если спасение осуществляется только через личную веру, если первородный грех так исказил природу человека, что никакие праведные деяния ничего не могут изменить сами по себе, то церковная практика, таинства, обряды - лишь малозначимая мишура. Следовательно, церковь - не более чем место, удобное для интенсивной молитвы, общины - круг близких людей, ищущих себя, пастор или пресвитер - наиболее продвинутый в богословских вопросах человек, не выполняющий никаких сакральных задач. Разумеется, церковно-музыкальная деятельность тоже не имеет никакого мистического смысла. Это просто удобное средство единения общины. В таком контексте все музыкальные сложности и тонкости бесполезны и излишни. Культовая практика до предела упрощена и мало регламентирована.

Лишившись сакральной значимости музыка, по существу, приобретает черты бытового музицирования. Ранние протестантские хоралы - песни религиозного содержания, ассимилирующие самый разный интонационный материал. Не случайно лишь небольшая часть протестантов придерживаются какой-либо исторически значимой музыки. Большинство обходится доморощенными песнями. Такая установка имеет большое значение для кристаллизации канонической идеи.

Доминантой здесь является выражение человеческих эмоций без каких-либо технологических изысков. Правда, спектр эмоций регламентируется содержанием священного писания. Трактовка конкретного материала находится в полной мере в руках автора, песнопения соответствуют его вкусу и творческим способностям. Здесь подход аналогичен проповеднической деятельности, которая сводится к импровизациям на заданную тему.

Естественно, возникает вопрос: что же здесь может быть канонического в принципе?

⁸ Там же, с 64.

Как ни странно, при всей вольности художественного творческого процесса диапазон средств и образов, которые присутствуют одновременно в протестантской музыке, достаточно ограничен и может быть соотнесен с конкретными богословскими установками того или иного течения в протестантизме, особенно на начальном этапе.

В XVI - начале XVII вв. протестантский канон выработал и довольно специфическую жанровую систему: доминируют хоровые жанры и органные композиции. Причем и те и другие являются средствами «музыкальной теологии». Опираются они на мелодию протестантского хора или его текст, или некую попевку, которая может быть теологически истолкована. Ткань сочинения выступает в качестве «музыкального размышления» по поводу сходной идеи. Показательно, что этот материал вряд ли можно считать истолкованием - экзегезой первоначального сегмента. Размышление вполне самостоятельно и независимо. Эти рефлексии «накручиваются» вокруг исходной мысли, образуя какую-либо композицию - фантазию, симфонию (естественно, не в классическом смысле), ораторию, кантату⁹. С какого-то момента теологическое начало приобретает черты театрализации.

Конечно, в этом процессе важны фигуры конкретных мастеров, фактически создающих каноническую систему. Причем здесь их роль важнее, чем в экзегетическом каноне. В протестантской творческой системе каждая значительная идея имеет конкретного автора. Однако то что складывается в итоге (фуга, кантата, хоральная обработка), приобретает законченность в результате шлифовки многими мастерами, имеет канонический характер.

Здесь мы сталкиваемся с новой разновидностью канонического мышления. Как разомкнута и во многом секуляризована протестантская идеология, разомкнута и технология музыкального творчества.

Объединяющим моментом здесь выступают подходы к библейскому тексту, составлению парафраза, их эмоциональное восприятие автором музыки (инструментальные сочинения демонстрируют те же моменты в «снятом виде»). Многообразие эмоциональных реакций порождает множественность решений. Тем не менее, считать в протестантской музыке авторскую индивидуальность приоритетным моментом все же трудно, несмотря на существование гигантов музыкального искусства от Свелинка до Баха и Генделя. Здесь автор стремится дать собственное прочтение общей идеи, в то время как создатели сочинений за пределами музыкально-культового канона пытаются выразить свою идею, подбирая потом под нее общепонятные средства. В этом процессе тоже есть канонические принципы, но другие. Именно поэтому в протестантском каноне нет тенденции культивировать личность музыканта. Не случайно И. С. Бах не знал имени Г. Шютца. Именно поэтому всегда есть стилистические различия в творчестве одного автора при создании протестантских и иных

⁹ Smither H. A history of the Oratorio. - N.-Y., 1977. - Vol. 1.

сочинений. Это не говоря уже просто о функциональном отношении к музыке церковной службы.

Попытаемся понять логику возникновения протестантского канона из отвергнутого католического опыта.

Начало реформации в музыкальном процессе характеризуется решительным упрощением композиторской техники. Музыканты, поддержавшие Лютера (И. Вальтер, М. Агрикола, Ч. Рау), фактически откажутся от своего мастерства в технологии строгого стиля, создавая простые композиции, приемлемые для исполнения музыкально-неподготовленной общиной. Среди сочинителей музыки, выросших сразу после начала Реформации, не будет ни одного более или менее крупного имени. Только через поколение появятся мастера, значение творчества которых выходит за рамки местного уровня, а действительно крупные немецкие сочинители музыки - это явление лишь начала XVII в.

В чем дело? Чем объяснить понижение творческого напряжения там, где, казалось бы, надо было ожидать мощного импульса и активности? Был же интенсивный процесс творчества в богословии именно в ранний период протестантской истории. Можно, конечно, сослаться на обычное запаздывание музыкальных преобразований в сравнении с другими сферами духовной жизни. Однако это аргумент слабый уже хотя бы потому, что первый великий композитор протестантского мира появляется не в Германии, где «колыбель» реформации, где музыку широко используют в богослужении, а в Нидерландах. Причем не в лютеровской церкви, толерантной к искусству, а у ригористичных кальвинистов. Ян Питер Свелинк - вот имя художника, сумевшего встать в ряд великих музыкантов своего времени и оплодотворившего всю протестантскую музыкальную деятельность XVII в. через своих немецких учеников¹⁰.

История музыки обычно характеризует этого мастера как последнего великого нидерландца, имея ввиду славную цепь имен XV-XVI вв. от Дюфаи до Орландо Лассо, как-то не учитывая при этом особого положения композитора. Думается, его роль стоит осмысливать больше как родоначальника художественного процесса, ведущего к И. С. Баху и Г. Генделю.

Среди достаточно объемного количества сочинений - хоровых и инструментальных - для нас особое значение имеют четыре «большие» фантазии для органа, поскольку именно они, на наш взгляд, концентрируют в наиболее отчетливом виде выражение кальвинистской трактовки протестантского мировоззрения в музыке.

Охарактеризуем композиционные планы этих сочинений.

¹⁰ Берков В. О. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. - М., 1972. - С. 55. Берков характеризует этот процесс как «нагнетание внутреннего темпа "импульсивности"».

В первой фантазии три части. В 1-й части тема звучит непрерывно, проходя во всех голосах, вступая в стреттные соединения. Во 2-й появляются бестематические интермедии. В 3-й части тема проводится в увеличении и уменьшении. Всего из 197 тактов тема отсутствует только в 36, но и в них встречаются реценции отдельных элементов. Тема проводится 55 раз, что создает ощущение ее непрерывного присутствия. Все другие интонационные построения - противосложения, интермедии, заключение, - обладая некоторой внутренней логикой, теснейшим образом сопряжены с материалом темы.

Композиция второй фантазии осуществляется по той же логике. В этой самой крупной фантазии (303 такта) тема проводится 60 раз.

57 проведений темы в 262-тактной 3-й фантазии распределены иначе. Здесь самая интенсивная стреттная работа сосредоточена в последней четверти произведения. На нее приходится чуть не половина всех проведений (24). Этому сгустку предстоит большой текст интермедийного склада, где элементы темы присутствуют, но больше ассоциативно, чем реально. В начале фантазии 20 проведений идут последовательно одно за другим. В целом же и здесь постоянно ощущается присутствие темы.

Сложнее других организована форма в IV фантазии. Её темой является гаммообразная последовательность, которая постоянно присутствует в ткани: 20 проведений 8-тактной (изначально) темы в 135-тактной композиции - это много. Однако малая интонационная выразительность темы заставляет композитора ввести еще одно тематическое образование, которое является вариантом первой и проводится 9 раз, затем исчезает.

Все четыре фантазии, при всем различии конструктивных решений, имеют похожее динамическое строение: постепенное, очень незаметное «обряжение» темы разнообразными красочными эффектами, активизирующими развитие музыкальной ткани. Вследствие этого происходит как бы убыстрение счетных единиц от целых и половинных к четвертям и восьмым. Причем происходит это так незаметно, что на слух фактически не дифференцируются ни цезуры, ни границы разделов. Ощущается лишь непрерывный поток, который захватывает слушателя, вовлекает его в плавный «водоворот» звуков, непрерывно убыстряющихся. Лишь в конце композиции это движение закругляется «высокой волной».

Если попытаться расшифровать концептуальный подтекст фантазий Свелинка, то получается следующее. Главная линия жизни неизменна, но вокруг нее развивается множество производных, имеющих самостоятельную логику. Характер импульса, определяющего жизнь человека, может быть очень разным. Зачастую он связан с движением вниз (скорее всего, это ассоциируется с кальвинистским представлением об изначальном предопределении человека козлу), но возможны и другие формы движения, в том числе и стремление вверх. Правда, ни одна тема не завершается выше исходного тона. Дальнейшее

музыкальное развитие показывает, как жизненные процессы проистекают из предопределения. Какие сложные перипетии происходят здесь. Но спасение несет Божья благодать. Это отражено прекращением проработки темы в завершающих разделах, где звучат апофеозные пассажи, и все завершается мажорной тоникой.

Как же получилось, что кальвинистская концепция нашла свое музыкальное воплощение именно в Нидерландах?

Принятие протестантизма на севере Нидерландов, где жил Свелинк, проходило весьма непросто. Распространение лютеранства и анабаптизма в 30-40-е гг. XVI в. было подавлено, однако в 60-е закрепился кальвинизм. Именно эта идеология стимулировала иконоборческое движение (с 1566 г.), завершившееся в 1579 г. Утрехтской унией и созданием Республики.

Именно в те годы, когда Свелинк формировался как личность и как музыкант, происходила смена культовой системы. Вероятно, успев впитать опыт и традиции католического музицирования, он оказался в числе тех, кто формировал новые подходы в отношениях религии и музыки, став в начале 80-х гг. органистом знаменитой Старой церкви в Амстердаме, в католические времена посвященной святому Николаю.

В Женеве, где Ж. Кальвин разрабатывал свою идеологию, музыка была исключена из церковного обихода почти полностью. Однако этот принцип не привился в других кальвинистских общинах. В частности, в Нидерландах музыка звучала перед и после богослужения. Церковные музыканты остались на своих местах, правда, перешли на содержание муниципальных властей.

Подобно лютеранам реформаты (так называли континентальных кальвинистов) ориентировались, прежде всего, на певческую практику. Однако выведение музыки за рамки службы придало певческому материалу подчеркнуто некультовый характер. Видимо, знаковым отличием церковной музыки в этой ситуации стало звучание органа, мало характерное для музицирования за пределами церковного здания.

Перед авторами органных сочинений стояла задача выработки принципиально новой технологии подхода к композиции. В сущности, эта задача уже была поставлена в католических странах. Уже существовали тиенто А. Кабесона, ричеркары А. Виларта и А. Габриэли. Однако, там обращение к органу имело характер «икономии» хорового пения, паллиатива вокальной музыки с сохранением сакрального смысла музыки в культе.

Впервые в музыке христианского содержания нужно было не «доказывать», интерпретировать сакральную мелодию, но выразить саму суть учения, «пересказать» её звуковыми средствами. Орган в такой ситуации приобрел особое значение. Только ему подвластно наполнение звуками всего пространства здания и соответственно - погружение прихожанина в звуковую стихию.

Сложно интерпретировать конкретное содержание каждого инструментального сочинения. Система аллегорических формул и риторических фигур, которая станет определяющей для композиторской технологии последующего времени, ещё не сложилась. Внемузыкальных ориентиров нет. Тем не менее в самом общем виде, описанный выше композиционный план фантазий Свелинка хорошо соотносится с кальвинистскими идеологемами.

Ключевой вопрос реформаторов - отношение к природе человеческой воли: какова мера самостоятельности действия человека по отношению к Божественному руководству.

Эта проблема стояла достаточно остро еще в период формирования общехристианской доктрины. В V в. были теологически опровергнуты Августином Блаженным и соборно осуждены взгляды Пелагия, утверждавшего полную самостоятельность воли человека. Однако когда в IX в. немецкий монах Готшалк выступил с учением о предопределении, отвергавшим полностью свободу воли, майнцкий синод осудил его как еретика.

В новых условиях рационализации уклада жизни и культовой практики проблема свободы воли вышла на передний план. Лютер утвердил понятие рабства воли, а Кальвин разработал концепцию предопределения, согласно которой все действия человека предопределены ко злу и только действие Божьей благодати дает Спасение. Согласно Лютеру, для спасения имеет значение только вера (без учета добрых дел). Кальвин же почитал бесполезным даже это, фактически лишив смысла любую человеческую деятельность, сохранив при этом не только надежду на спасение, но и уверенность в нем. Вместо прежней пелагианской правовой точки зрения, отвергнутой и осужденной, протестантство выдвинуло то же начало права, только взяв другую его сторону: «Отвергнувши заслугу человеческую, как недостаточную для умиловления разгневанного Бога, или, прямее говоря, для того чтобы "обязать Бога даровать мне живот вечный", протестанты все-таки смотрели на вечную жизнь как на установленную плату, которую Бог "должен" выдать человеку»¹¹. Однако, в дальнейшем рассуждая, о природе веры, «жениевский папа» утверждает деятельностный характер «живой» веры: «Добрые дела за истинной верой (если только она не мертвая, но живая вера) непременно и, без всякого сомнения, последуют, как плоды доброго дерева»¹².

Польский исследователь протестантизма А. Токарчик так характеризует кальвинистское богословие: «Доктрина Кальвина скорее ветхозаветная, чем новозаветное представление о христианском Боге. Это Вечный Законодатель, Вечный Судья, наделенный абсолютным и непоколебимым авторитетом. Его воля может быть для человека правом, христианским

¹¹ Старгородский Сергей, архиеп. Православное учение о спасении. - М., 1991. - С. 25.

¹² Там же. С. 28.

законом. С другой стороны, обозначено, что сущность человека слаба, искажена первородным грехом, приведшим его в безнадежное положение... Так Бог предопределил некоторых людей к спасению, других к гибели. Человек ничего изменить не может»¹³. Вопреки внешним проявлениям «кальвинизм, хоть не признает личных заслуг, очень практичен: добрые дела не приводят к спасению, но свидетельствуют, что спасение состоялось»¹⁴. Давно показано, что такая установка оказалась сильным стимулом для развития буржуазной экономики и политической системы, определила особенности духовной жизни многих стран Европы, а затем и заокеанских территорий. На наш взгляд, переориентации концептуальных форм музицирования с вокальных на инструментальные является одним из проявлений того же процесса, составляет суть протестантского канона в музыке¹⁵.

Для Свелинка дискуссии о предопределении были не просто основой догматики, но живым богословским процессом, проходившим на его глазах. Именно в Нидерландах, в том числе в Амстердаме, происходили диспуты между супралапсариями и инфралапсариями. Первые утверждали, что предопределение ко спасению дано до грехопадения, по мнению вторых, - после и в связи с ним. В конце 80-х гг. в этот спор вмешался молодой проповедник Яков Арминий, мнения которого вскоре были поняты как выражение идей свободы воли, т.е. еретические с кальвинистской точки зрения. Они стали основой формирования особой секты арминиан, или ремонстрантов. Можно представить, как оживилось в те годы обсуждение подобных вопросов, какой интерес вызвали выступления проповедников, отстаивающих различные позиции. Трудно себе представить, чтобы такой талантливый человек, как Свелинк, был безразличен к происходящей вокруг него полемике¹⁶. Судя по логике композиции «больших» фантазий, композитор придерживался традиционной кальвинистской позиции в отношении к предопределению. Творчество Свелинка сыграло важную роль в становлении протестантского канона. Его наследие важно и для становления многих технологических приемов, которые будут со временем внешним проявлением этого канона.

Думается, пристрастие протестантов к органу является следствием импульса, заданного органным творчеством Я. Свелинка и его последователей. Разумеется, И. С. Бах находится в этом ряду («Бах - завершение», - отчётливо формулирует А. Швейцер), заслоняя

¹³ Tokarczyk A. Protestantyzm. - Warszawa, 1980. - S. 75.

¹⁴ Ibidem. - S. 77.

¹⁵ Несколько подробнее об этом: Лесовиченко А. Я. Свелинк и протестантские идеи в музыке // Новые направления в научной и исполнительской реконструкции древнейших памятников традиционной танцевальной и певческой культуры народов мира. - Новосибирск, 2001. - С. 21-28.

¹⁶ С 30-х гг. XVI до 20-х XVII население Амстердама увеличилось с 30 до 120 тыс. жителей. Следовательно, в 90-е гг. население составляло, вероятно, порядка 80 тысяч. В таком небольшом городке, естественно, все интеллектуальные события были на виду.

предшественников мощью своего дарования. Тем не менее, протестантский канон был сформирован задолго до него.

После Свелинка музыкальные поиски протестантов продолжились в Германии. В сущности, в этом с точки зрения логики развития канонической системы ничего удивительного нет. Господствующее здесь лютеранство более благосклонно к музыке, чем кальвинизм. Опыт Свелинка был прекрасно адаптирован к немецким условиям, прежде всего, благодаря его ученику С. Шейдту. Однако ключевое место в музыке Германии будет отдано хоровым опусам Г. Шютца.

В творческом наследии этого композитора возникает любопытная ситуация, во многом знаковая для протестантского канона: всю жизнь работая преимущественно в придворных капеллах, он создавал, в подавляющем большинстве сочинения духовного содержания. Шютц не был привязан к обязательному кругу церковных служб и мог писать «чистую» функционально-индифферентную музыку. Как известно, его учителя - венецианцы, католики по вероисповеданию. Шютца интересовали, прежде всего, мадригально-театральные изыскания, которые на жанровом уровне были для него явно периферийными. Конечно, можно сослаться на отсутствие театральных коллективов, способных реализовать сочиненное. Однако уж мадригалы-то в придворных капеллах петь вполне можно было бы. Шютц занимал особое положение в придворной жизни Германии, его наперебой зазывали на службу крупные магнаты. Если бы он решил ставить театральные сочинения в духе новейших итальянских произведений, надо полагать, это было бы вполне реально. Однако композитор создает иную музыку, постоянно работая с библейскими текстами. Шютц работает по вдохновению, а не по принуждению, поскольку в выборе темы он явно более свободен, чем большинство его собратьев.

Можно предполагать, что перед композитором открылось действительно благодатное поле для творчества, которое, не было «распахано» другими, - индивидуальное прочтение Библии.

Несмотря на то, что протестанты пересмотрели свое отношение к церкви, они не стремились к индивидуальному подходу. Слишком сильна была инерция сакрального наследия.

Открыв свою тему, Шютц находит для ее решения и оптимальные средства, которые черпает из светских источников, т.е. акцентирует чувственный характер переживания.

Так в систему протестантского канона вошли средства выражения эмоциональных переживаний и закрепились в ней, придав религиозной музыке(личностную окраску, музыкально-временном процессе в культовой композиции: информационную насыщенность. Протестантизм ориентирован, прежде всего, на речевые формы религиозного общения:

объяснение, повествование, описание, т. е. "информирование". Соответственно, все элементы культовой системы обладают этим свойством, музыка, в том числе.

Время музыкальной композиции теперь зависит от содержания того, о чём "повествуется" в произведении. Разумеется, "Богословские рассуждения", "описания личных переживаний", "изложение библейских событий" различаются и по информационной насыщенности, и по временным характеристикам. Б. Кац говорит¹⁷ об огромной концентрации событий в фугах И. С. Баха, сравнивает их с сюжетной "переполненностью" художественного времени плутовского романа. С другой стороны, на наш взгляд, интенсивность тематической работы в "больших" фантазиях Я. П. Свелинка - есть проявление идеи выражения богословского принципа кальвинизма во множестве аргументов. Соответственно, временное содержание идентифицируется со временем мыслительной работы над этими аргументами. За мерностью произнесения текста хором в "Псалмах Давида" Г. Шютца чувствуется время "проживания чувств", определяющих смысл древних стихов. В сложных композициях время "пульсирует" в зависимости от содержания музыки, это, к примеру, очень заметно в баховских "Страстях по Матфею".

Из 78 номеров (по BWV) 67 имеют размер С. 11 номеров, организованных в другой метрике, используют три размера $12\backslash 8$ (триольная четырёхдольность - 3 номера), $3\backslash 8$ и $3\backslash 4$. Т. е. собственно трёхдольных всего 8 номеров. Учитывая, что темп фактически неизменный на протяжении всего цикла, можно говорить о различном информационном наполнении одной временной структуры. Счётной основой здесь является движение четвертями в хоралах, которые составляют периодическую "шагающую" константу композиции. Речитативы евангелиста опираются на гибкое движение в каждой из фраз, где основу составляют восьмые. В сольных номерах и в хорах пульсация каждый раз неповторима. Личное лирическое излияние - зачастую исповедь или молитва - заполняют временную структуру очень индивидуально, внося каждый раз новый элемент в понимание евангельского повествования. В сущности, преобладание таких номеров создаёт ощущение расширения времени, стремления к преодолению периодической мерности заданного четырёхдольного движения. Интересно, что завершает цикл композитор хором в трёхчетвертном движении, видимо, стремясь закрепить расшатывание квадратной схемы и придать последнему номеру характера "выводов", данных в иной метрической структуре, чем большая часть "основного текста", но не кардинально отличном (подобная метрика всё же уже была раньше).

Видимо, для Баха мерность движения в хорале является дисциплинирующей, без которой "волны" и "сплохи" других номеров потеряли бы смысловую конкретность. Счёт времени здесь также важен, как, например, "исон" в греческом церковном пении. Однако если там

¹⁷ Кац Б. Сюжет в баховской дуге // Советская музыка, 1981. - № 10. - С. 100-110.

опора имеет сугубо звуковысотную основу, т. к. стремление к "преодолению" времени", прежде всего, определяется отсутствием метро-ритмической периодичности, то композиции в "протестантском каноне" стремятся именно к подчёркиванию метрической определённости и управляющей значимости этого средства музыкальной организации. Причём, метрической в большей степени, чем ритмической: ритмика стремится как раз к неповторимости, импровизационности, индивидуализированности, в равной степени - в Германии XVII и в Америке XX века.

Показательно, что "экзегетический канон", тоже уделявший внимание метро-ритмической стороне формы, напротив, больше акцентировал ритмическую конкретность, хоть и очень по-разному, в разные эпохи: в остинатности позднесредневековых ритмических модусов, в математической абстрактности изоритмических структур, в гибкой, но всегда предсказуемой ритмике композиций строгого стиля.

Надо полагать, что органическое свойство "протестантского канона" заключается именно в стремлении не выйти за рамки времени, а напротив - организовать время, придать ему механическую конкретность, а затем наполнить свободными формами высказывания, которые при конструктивной заданности ведут себя не более свободно, нежели организованные художественные решения в других канонах.

Принципы канона, отшлифовавшиеся к середине XVII в., сохранялись потом еще столетие.

Некоторая специфика музыкальной трактовки протестантской идеи существует в XVII веке в Англии, что связано не столько с музыкальной ситуацией, сколько с особенностями конфессионального развития.

Здесь ментальные установки варьируются в широком спектре от умеренного англиканства, даже не отказавшегося от католического понимания апостольской преемственности, до крайнего обскурантизма пуритан. Соответственно в музыке существуют как сочинения фактически не отличимые от католических (даже на латыни), так и скупые пуританские напевы.

В такой ситуации музыкально-культовый канон изначально ориентирован на светский опыт. Закономерно, что общенациональный резонанс приобрели генделевские оратории, в которых автор использовал логику театрального творчества более откровенно, чем Шютц. Соответственно и границы канонической определенности здесь размываются раньше, чем в Германии.

Впрочем, уже во второй половине XVIII в. протестантские импульсы в творчестве везде трудно считать каноническими, поскольку действуют фактически полностью на внемузыкальном сюжетно-тематическом уровне. Конечно, сохраняется область

«хоралотворчества» для церковных целей. Однако её можно рассматривать как образец простой традиции, а не канона, ввиду малой профессионализированности на фоне светского творчества.

«Концертный» канон католической церкви

Трудно рассматривать с канонических позиций католическую церковную музыку Нового времени. И. Павлак пытается централизовать такие музыкальные явления по словесным немusикальным признакам, и то получается весьма условное обобщение: 1. Музыка с литургическими текстами, но без церковных норм; 2. Музыка, связанная с религиозными литературными текстами; 3. Инструментальная музыка на религиозную тематику¹⁸. Здесь, пожалуй, нет особой музыкальной задачи. Нет принципиальных различий между церковными и светскими опусами одного автора. Однако стройность католической церковной службы на текстовом уровне организует художественную целостность. Если индивидуальности авторов не очень ярко выражены, между сочинениями культового поля ощущаются параллели, свидетельствующие о том, что канон существует, хоть и не настолько сильный, чтобы сдерживать индивидуальность яркой творческой личности. Поскольку в католической церкви в Новое время в разных странах мира - от Франции до Филиппин, от Польши до Аргентины создано несчетное число культовых опусов, можно говорить о существовании системы, которую обозначим как «концертный канон католической церкви».

В Новое время католическая церковь принципиально склонна к вариативности культурной деятельности, которую использует в религиозных целях: «Она есть Церковь католическая: ни латинская, ни греческая, но вселенская... Ничто из действительно человеческого, откуда бы оно ни исходило, не должно оставаться ей чуждым... Всё собрать, чтобы всё спасти и всё освятить... Тем более нет ничего превосходного, что католичество было бы не готово признать своим», - пишет современный католический богослов¹⁹. Конечно, при такой установке весьма сложно ожидать систематизированного канонического уклада. Тем не менее, внутри каждой конкретной внутрикатолической музыкальной традиции возникают связи между музыкантами и богослужебным процессом, образующие некий локальный канон. Его параметры можно очертить только в ограниченных временных и территориальных позициях, которые требуют знакомства с музыкальной практикой тех или иных общин²⁰. Этот подход не типичен для изучения канонического материала, он характерен для ознакомления с простыми традициями, но, в данном случае, здесь можно

¹⁸ Pawlak J. *Musika liturgiczna po soborze watykańskim II w swiecie dokumentow kosciola*. - Lublin, 2000.

¹⁹ Любак А. *Католичество*. - Милан, 1992. - С. 230.

²⁰ Например, по Сибири: Дондунов Д., Фиденко Ю. *О католических мотивах в современной художественной практике // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации*. - Новосибирск, 1997. - Вып. 3. - С. 48-86.

иметь в виду и то, и другое.

При таком подходе существует проблема. Как известно, природа традиции, как и канона, определяется типологическими параметрами, а католическая практика Нового времени пронизана духом индивидуализма. По словам священника Филиппа де Рожеса: «Если в Новое время индивидуализм занял, видимо, доминирующее положение в аскетике, проповеди, в самом богословии, даже и в самой литургии, в этом основном святилище коллективной жизни, вопреки тому, что всегда было главным для Христа и Церкви, - то следует попросту заключить, что здесь что-то не совсем в порядке»²¹. Однако для большинства авторов музыкальных произведений характерна ограниченность средств в силу недостаточной профессиональной выучки. Если же в этом контексте начинает действовать владеющий техникой профессионал, он вынужден зачастую ограничивать себя возможностями, способностями исполнительских сил, в основном священнослужителей и прихожан. Это уровень простой традиции. Если есть возможность привлечь более профессиональные исполнительские силы, - уровень канона, поскольку композитор будет пользоваться широким, но не экстремальным диапазоном средств. На долю авторски индивидуализированных форм творчества остаются экспериментальные опыты, где языковые возможности выходят за рамки стереотипов восприятия постоянных прихожан церкви. Если образуется круг прихожан, воспринимающих новые языковые средства как естественные, через какое-то время складывается канон их использования. Таким образом, по факту бытования музыки католической церкви проблема, отмеченная Рожесом, преодолевается, может быть, проще, чем в других сферах церковной деятельности, в силу объединяющего действия привычной музыки.

Говорить же о различиях между каноном и традицией в данном случае можно только в аспекте профессиональной подготовленности авторов и исполнителей. Стихийное музицирование, даже, если оно имеет нотную форму - область традиции. Профессиональное - чаще канона. Конечно, профессионал может ограничить себя и работать только в рамках традиции, - но это уже путь осознанного выбора, который подчеркивает различия между традицией и каноном.

Достаточно сложно характеризовать временную специфику "концертного" католического канона, поскольку трудно очертить границы самого этого канона. Можно ли говорить об отличии канонических систем католической музыки ренессансной эпохи и Нового времени? Конечно, разрыв между строгим стилем и последующими системами очевиден, но является ли это различием канонов? Вопрос серьезный. Действительно, особых расхождений во внешних признаках на грани эпох не возникло. Хоровой и инструментальный компоненты

²¹ Любак А. Указ. соч. - С. 245.

музыкального оформления службы остаётся прежним. Структура богослужения не изменилась. Язык тот же - латынь. Однако что-то всё-таки другое есть. Как бы там ни было, а между церковными сочинениями XVII века (например, Ф. Куперена) и XX (скажем, З. Кодая), несмотря на громадную стилевую пропасть, больше общего, чем между тем же Купереном и О. Лассо. Похоже, различия имеют сущностный характер.

Дело думается в следующем. Музыкальные явления "экзегетического" канона стремятся к смысловому "замыканию" "на внутреннем художественном времени". Содержание этих произведений самодостаточно, оно включает в себя изложение главной идеи католического вероисповедования и её истолкование целостно. Художественное представление о вере является полным аналогом самого вероисповедания.

В Новое время такой целостности нет. Музыка здесь становится украшением богослужения - украшением внешним и, по сути, необязательным. Музыкальные построения сегментированы, не стремятся к смысловому объединению, являются средством организации фрагментов физического времени. По такому признаку католическая музыка Нового времени сближается с протестантским канонам, хотя, исходит из иной первоначальной задачи. Сближается настолько, что в тех случаях, когда протестантский автор, например, И. С. Бах в Мессе *b-moll* или *Magnificat'e*, использует богослужебные тексты, совпадающие с католическими, сущностных отличий вообще не видно. Аналогично выглядят и те явления, сложившиеся в католической практике, которые генетически восходят к протестантскому церковному музицированию, например, органные фуги Б. Черногорского или А. Рейхи.

Пожалуй, самым заметным признаком образцов "концертного" католического канона становится последовательное структурирование всех элементов композиции. Богослужебные тексты мыслятся как основа композиции не законченными построениями, а отдельными строками. Внутри музыкальных построений - номеров - музыкальная логика мало зависит от структуры словесного текста: действуют средства организации музыкальной ткани, свойственные инструментальным композициям (видимо, сказывается отсутствие живого интонирования латинской речи). Соответственно, временная целостность складывается из обобщения мельчайших, содержательно нагруженных и обособленных друг от друга интонационных структур, начиная от мотива. Любопытно, что даже в тех случаях, когда композитор стремится к технологии строгого стиля, создавая последовательно комплементарную полифоническую ткань, как например, Й. Альбрехтсбергер в сочинении для хора и органа "*Ave regina coelorum*", он всё равно мыслит структурно обособленными элементами внутри каждого голоса и во взаимоотношении голосов друг с другом. Во всяком случае, здесь ничто не напоминает пластичности и внутренней связанности линий в композициях мастеров XVI века.

Средством объединения служит, в основном, чётко организованный, даже механистический тональный план. Разумеется, при таком подходе более целесообразны гомофонно-гармонические решения, где голоса соподчинены иерархически, "временные фрагменты члент всю ткань, в целом. Примеров множество. Показателен хор "Nunc Dimmitis. Graguale" Михаэля Гайдна, где наряду с общим расчленением композиции по стихам евангельского текста, осуществляется структурирование по фразам и мотивам, фактически независимое от логики словесного текста. Музыкальный процесс, в данном случае, управляется законами инструментального мышления, будучи безразличным текстовому содержанию.

Конечно, структурирование присутствует и в произведениях "экзегетического" канона. Например, во всех композициях на текст "Magnificat'a" ("Величит душа моя Господа"), начиная с Дж. Данстейбла хор делится на 12 частей по числу строк молитвы. У Палестрины это усиливается тем, что только чётные строки имеют полифоническое решение (нечётные - в монодии), тем не менее, в этой музыке тенденция к доению, развёртыванию явно преобладает над расчленением.

В новоевропейских условиях логика расчленения столь последовательна, что в ней могут складываться новые неканонические концептуальные построения. Примером этому может служить Месса c-moll, KV-427 В. А. Моцарта.

Как известно, композитор создавал это произведение в год своей женитьбы по обету. Несколько раз возвращаясь к сочинению, Моцарт так и не озвучил весь канонический текст. Было ли это случайностью? В исполнительской практике утвердилось именно такое мнение: недостающие неозвученные стихи омузыкаливаются фрагментами из других месс композитора. Однако когда знакомишься с тем, что отобрано автором для до-минорной мессы, возникает впечатление совершенно оформленного художественного замысла, которому не требуется дополнения. Художественный замысел не совпадает с богослужебным канонам по внутренней логике.

Думается, католическая музыка после разделения с православием имеет всё же две канонические системы, связанные, но различающиеся друг с другом мировоззренчески, как отличается сама западная церковь XI-XVI веков от католичества XVII-XX века. Если в первом случае, речь идёт об институте господствующем во всех сферах жизни общества, определяющим их существование (пусть и достаточно формально), то во втором - мы сталкиваемся с церковью секулярного общества, которая сама подчиняется внешним условиям, отражая в себе импульсы нерелигиозного сознания. Украшение, концертность, театральность сами по себе не порождаются церковным сознанием, но становятся его неизбежными атрибутами.

В «концертном» католическом каноне много театрального, изобразительной чувственности. «Труба Предвечного» в Реквиеме В. Моцарта очень предметна. Реквием Дж. Верди по-оперному воспроизводит текст заупокойного богослужения. Это странно, но нельзя не видеть, что именно такие художественные решения вполне соответствуют духу католического вероисповедания Нового времени. Театральность стала здесь свойством религиозной жизни. Вот, фрагменты из отчёта о паломничестве молодых католиков в г. Томске: «И вот перед сидящими в зале открылся крест и Фатимская статуя. Каждому из нас выпала возможность на несколько мгновений стать любимым учеником Господа, апостолом Иоанном (!), к которому Иисус обратился в один из последних моментов своей земной жизни: вот, это твоя Мать. Каждый из нас мог подняться на сцену (!), назвать своё имя, поклониться Кресту, прикоснуться к Богородице и взять свой светящийся розарий. - Я Ольга из Кемерово. - Ольга, се, Матерь твоя. Голос епископа Иосифа Верта сегодня был голосом Самого Спасителя. <...> Мы вышли прямо на берег реки Иордан («роль» Иордана с успехом «сыграла» родная Томь)... На «Иордане» всё шло как по писанному, т. е. - по Писанию. Было крещение Миссии - в первой светлой тайне. Было призвание двенадцати. Было хождение по воде и возглас: «Маловерные! Зачем вы усомнились?»²². Заметим, что Всё это представлено не символически, не ноуменально, а вполне театрализовано.

В XX веке в католической музыке ощущается стремление преодолеть внешнюю красоту и достичь смысловой самодостаточности (у О. Мессиана, К. Пендерецкого). Явно эта музыка не вписывается в каноническую систему "концертного" типа. Вряд ли она соответствует и "экзегетической" модели. Видимо, пока подобные явления следует рассматривать за пределами канонических подходов.

Впрочем, определённое сближение с каноном возможно и здесь через общий характер медитативности в христианской музыке всех эпох. Об этом Е. Орлова пишет: «Наиболее концентрированный медитационный процесс европейского типа духовности, коренящийся в христианских традициях, можно уподобить многообразному вращению вокруг какой-либо точки микро- или макрокосмоса, смысловым содержанием которой является один, всегда конкретный образ, событие, состояние и т. д.»²³.

Е. Чигарёва тоже считает важным моментом связи музыки Нового времени и ритуального церковного музицирования средневековья медитативность. «Обращение к духовным жанрам - мессе, реквиему, концерту и другим - одна из важнейших тенденций музыкального искусства XX века, связанная с его стремлением к синтезу стилей, и это важный источник

²² Недоговоров О., Недоговорова Т. Фатимская Богородица ведёт молодых // Сибирская католическая газета, 2003, № 9, с 20-21.

²³ Орлова Е. «Динамическая статика» как черта образно-драматургического содержания // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке. - М., 1980. - С. 78-79.

медитативности в нём»²⁴. Автор полагает, что в произведениях даже сугубо концертного (в светском смысле) назначения, каким является хоровой концерт А. Шнитке (кстати, католика по вероисповеданию), могут содержаться признаки церковно-канонического понимания музыкального процесса.

Православный новообрядческий канон.

Среди музыкально-культовых канонов Нового времени представляет интерес православный новообрядческий канон, преемственно связанный с общехристианским канонизмом, в некоторых моментах напоминающий явления протестантского или концертного католического канона, но имеющий особые свойства. Последовательно хоровой, сохраняющий систему гласов и принципы включения в богослужение, средства, характерные для древнерусской музыки, он чутко реагирует на события и вкусы людей конкретного времени и региона проживания.

Православная новоканоническая деятельность возникла в России в XVII в. Лишь во второй половине XIX столетия аналогичные явления проявились в других православных странах - на Балканах, - да и то под сильным влиянием русского опыта²⁵.

Корни новообрядческого канона определяются особенностями бытия общехристианского канона в восточной церкви. Если в католической практике канонизировались песнопения, то в православной - их «строительный материал» - формулы. Различия эти стали ощущаться, только со времени кодификации музыкального материала - с IX в. на Западе и с X - в Византии. С того же времени выявились различия в понимании взаимоотношений между Богом и миром. Восточное видение ориентировано на вариативность, гибкость интерпретации вопроса. Запад держался более жестких подходов. Соответственно в западной музыке творческий процесс оказался связан с введением дополнительных «надканонических» средств. На Востоке сохранялся принцип постоянного созидания музыкальной формы на основе канонизированных формул.

Обратим внимание на то, что строчное пение - раннее русское многоголосье возникает в XVI в. Кроме того, сказывается и прямое влияние гуманистических и реформаторских установок, пришедших с ренессансного Запада. В связи с этим русская многоголосная музыка до середины XVII в. выглядит аналогично музыкальной экзегезе органума в западной Европе²⁶.

Внедрение непосредственно западноевропейской формы хорового пения - партеса -

²⁴ Чигарёва Е. Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия. - М., 1994. - С. 107.

²⁵ См., например: Лесовиченко А., Чабовская Н. Литургия Атанаса Бадева как образец музыкальной целостности в православной культовой практике // Периферия в культуре. - Новосибирск, 1994. - С. 83-88.

говорит о сдвигах в религиозном сознании, которые позволили осуществиться такому внедрению. В культовой практике оказался открытым путь для появления принципиально новых элементов. Отчасти такие подходы ощущаются и в иконописи, в частности у Симона Ушакова, но наиболее последовательно - в музыке. Н. Герасимова-Персидская, распуская об отличиях русской культовой монодии от партесного пения, подчеркивает особое значение проблемы времени в первом случае и стремления овладеть пространством - во втором. «Хронотоп знаменного распева в его концептуальном и перцептивном планах понимался прежде всего как отражение "мира нового", характеризующегося вечностью... Вечность и бесконечность в равной мере характеризуют пространство и время, которые как бы слиты, еще не различимы... Конкретный образец протекает в "длящемся настоящем"»²⁷. В партесном многоголосье сознание стремится овладеть пространством, оперировать им, что выражается в приобретении потоком музыки объемности - плотности. По отношению к этому искусству можно говорить о горизонтальном, вертикальном и глубинном параметрах. Появляется качественная характеристика времени: «прошлое», «настоящее» и «будущее»²⁸.

Специфическая ситуация возникает в отношении временной организации православной новообрядческой культовой музыки. По многим признакам, здесь можно видеть совпадение с теми процессами, которые характерны для католицизма: тенденции "украшательства" в "запричастных" концертах, например. В тех случаях, когда музыку для православного обряда писали мастера западного происхождения (Дж. Сарти, в частности), вообще трудно говорить в каких-либо отличиях. Очень близка к такому подходу и музыка русских композиторов, получивших западное воспитание (М. Березовский, Д. Бортнянский). Тем не менее, отличия всё равно есть и у них, поскольку создание композиций на церковно-славянском языке всё-таки отличается от латыни, т. к. интонационность этого языка, в силу большей близости живым славянским языкам создаёт иную интонационную среду в процессе создания композиций. Даже наиболее яркая "итальянская" тенденция в русской церковной музыке не порождает такой конструктивной дискретности как у коллег в католическом контексте.

Л. Кияновская характеризует отличия католической и православной музыки на эмоциональном уровне: "Для религиозно-музыкального искусства Запада характерен величаво-торжественный, но при этом какой-то безличный способ переживания - так, например, в диалоге "Бог и я" - "я" раскрывается во всеобщих прошениях и молитвах, "я" остаётся только как неотъемлемая часть всего человечества, что жаждет Слова Божия. Иная этическая установка, которая, думается, лежит в основе украинской духовной музыки:

²⁶ Лесовиченко А. Художественное творчество в системе христианского культа. - Новосибирск, 2001.

²⁷ Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. - Киев, 1986. - С. 20.

²⁸ Там же. - С. 23, 24.

диалог человека с Богом тут носит глубоко субъективный, даже интимный характер. Потому среди украинских религиозных сочинений так много камерно-лирических, в чём-то монологических, несмотря на хоровую фактуру"²⁹. Действительно, православное понимание отношений человека с Богом изначально имеет личностно-окрашенный смысл, что во многом сближает православную музыку с протестантскими подходами. Однако, совпадения с ними не возникают, ввиду строгой нормативности структуры богослужения и сохранения глубокой связи всех композиций с крюковой монодией. Подобно иконописным образам XVIII-XIX веков, где несмотря на живописную манеру подачи, сохранены все основные признаки древних канонических решений.

По ряду внешних проявлений, можно заметить общность между православной новообрядческой музыкой и "экзегетическим" канонам католической церкви. Так, формирование вертикали вокруг основного голоса внутри ткани характерно для обеих систем. Широко используются полифонические приёмы имитационной природы западного происхождения. Комплементарный подход к композиционной целостности - можно отнести к той же общности. Тем не менее, и здесь нельзя говорить о полной идентичности. Возникновение в разное время, в разных богослужебных условиях не даёт возможности отождествления. Это особенно заметно при сравнении стратегических тенденций развития обеих канонических систем: "Экзегетический" канон двигался по пути смыслового нагружения бронирующих голосов и пришёл к преобладающей имитационности в организации ткани - в сущности, глубоко рационализированной технологии. В новообрядческом каноне фактически не встречается стремления "толковать". Его, в принципе, нельзя рассматривать в "экзегетическом" аспекте. Природа многоголосья здесь имеет эмоциональную, а не умозрительную основу. Соответственно, развитие композиционных принципов опирается на аккордовость и подголосочность. Имитации, контрастные соединения линий, хотя и встречаются - не являются обязательными. Композиторская задача, в наибольшей степени, определяется мелодико-гармоническим чутьём композитора, нежели навыками использования технологических приёмов.

Соответственно, из этого происходит новообрядческая специфика понимания временной природы культовой музыки.

Новообрядческая музыка стремится сохранить ощущение дления, которое присуще древней церковной монодии, но при этом "развернуть вертикаль", использовать красочность аккордики. Конечно, в этом случае, фактор временной концентрации изменяется. Круговращение всё равно замещается линейным развёртыванием. Однако, в отличие от

²⁹ Кияновська Л. Про Михайла Вербицького та релігійну ідею в українській професійній музиці // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. - Дрогобич, 1992.- С. 15

западных решений, музыка не приобретает собственной логики, не определяемой текстом. Отсюда, преобладание времяизмерительности над периодичностью, нередкое отсутствие метрической сетки³⁰.

Православный новообрядческий канон находится на перекрестье других христианских культовых Канонов. Это почувствовал выдающийся педагог С. Рачинский, утверждая: "Тот, кто окунулся в этот мир строгого величия, глубокого озарения всех движений человеческого духа, тому доступны, понятны и Бах, и Палестрины, и самые светлые вдохновения Моцарта, и самые мистические озарения Бетховена и Глинки"³¹.

С точки зрения молитвенности путь новообрядческого канона может быть подвергнут критике за суетную развлекательность: "Объёмное, тёплое звучание аккорда само по себе и апеллирует к чувственным эмоциям, связанным с образами видимого мира", - пишет Б. Кутузов³². Однако, даже автор, придерживающийся столь строгой позиции не может не отметить, что "такая музыка может служить для неопита напоминанием о Боге, может первое время подвигнуть его к молитве, даже слезам"...³³

Любопытно, что композитор и регент церковных хоров В. Пономарёв видит в том же обстоятельстве совершенно иной смысл: "на смену одноголосному пению, выражавшему соборность через слияние в унисон, пришло пение многоголосное, в котором соборность стала выражаться через слияние в аккорд"³⁴.

Эти особенности художественного процесса доказывают, что в православном миропонимании возникают особенности, аналогичные преобразовательным тенденциям Запада, например умеренному англиканству, или даже лютеранству. «Впоследствии Екатерина II утверждала, что нет "почти никакого различия" между православием и лютеранством»³⁵. Любопытно, что исследователь кантовой музыки XVII в. С. Костюковец находит прямые связи русского канта с протестантской гимнографией³⁶.

Конечно, музыкальные принципы православия не стали протестантскими. Дальнейшая история музыки показала, что здесь сильны импульсы ортодоксии, вплоть до стремления реанимировать знаменный распев.

Русское православие детерминирует музыкально-творческий процесс не столь однолинейно, как западные конфессии, вероятно, потому, что оно внутренне не так

³⁰ Овсянникова И. К вопросу о времени в русской духовной музыке XIX - начала XX века // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. - Новосибирск, 1996. - Вып. 2. - С. 41-58.

³¹ Литературная учёба, 1993, кн. 5-6, с. 65.

³² Кутузов Б. Путь в прелесть? - СПб, 1997. - С. 10.

³³ Там же, с. 11.

³⁴ Пономарёв В. Распев и партес. Рассуждения композитора и регента // Журнал Красноярско-Енисейской епархии, 2002, № 8, с. 83.

³⁵ Флоровский Г. Пути русского богословия. - Вильнюс, 1991. - С. 95.

³⁶ Костюковец С. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. - Минск, 1976.

логизировано и систематизировано, особенно с XVII в.³⁷. Как бы то ни было, но фактор религиозной детерминации музыкально-культового процесса наблюдается здесь так же отчетливо, как и в западных канонах³⁸. Русский новообрядческий канон, подобно явлениям западной культовой музыки Нового времени, нередко размывается, сближаясь с явлениями светского искусства. Однако в целом он бережнее, чем католическая и протестантская музыка, сохраняет родовые черты, связь с системой гласов, характером организации фактуры, ладовыми свойствами и другими выразительными средствами. Конечно, в этом сказывается сознательная консервативность в отношении ко всему новому в церковной жизни. Однако решающим моментом все-таки становятся не внешние обстоятельства, а само музыкальное мышление, которое определяется непосредственно эстетикой богослужения.

³⁷ Об особенностях православия в этом плане рассуждал еще А. С. Хомяков (Хомяков А. Сочинения богословские. – СПб., 1995. – С. 57-60).

³⁸ В этом смысле мне представляется преувеличенной точка зрения тех исследователей, которые считают появление многоголосья в церковной музыке следствием фольклоризации. Например, таким образом рассуждает И. Ефимова [Шиндин Б. А., Ефимова И. Е. Демественный роспев. Монодия и многоголосье. – Новосибирск, 1991. – С. 174.]

СОДЕРЖАНИЕ

Глава I. О ПОНЯТИИ «КАНОН» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Глава 2. ХРИСТИАНСКИЙ КУЛЬТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Глава 3. ОБЩЕХРИСТИАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЙ КАНОН

Глава 4. «ЭКЗЕГЕТИЧЕСКИЙ» МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЙ КАНОН

Глава 5. МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЕ КАНОНЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Протестантский канон

«Концертный» канон католической церкви

Православный новообрядческий канон.